

UNIVERSITÀ DI PISA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA



Corso di Laurea Magistrale in
LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

Tesi di Laurea in
LINGUISTICA GENERALE

LA TRADUZIONE PERSIANA DELLA *DIVINA COMMEDIA*.
ANALISI E COMMENTI.

Candidato:
Maria Teresa Orlandini

Relatore:
Prof. ssa Giovanna Maria Arcamone

Anno Accademico 2013-2014

Criteria di translitterazione

Introduzione

I: LA RICEZIONE DI DANTE IN IRAN

1. Dal testo al contesto: l'Iran

1.1 Le religioni dell'Iran

1.1.1 Lo sciismo imamita

1.1.2 Lo zoroastrismo

1.2 Un paese di mistici, poeti e lettori.

1.3 La lingua persiana.

2. La letteratura italiana in Iran.

3. Dante in Iran.

3.1 Dante e l'Iran.

3.2 All'origine dell'interesse per Dante: il dibattito intorno alle fonti orientali della *Divina Commedia*.

3.3 *The Divine Comedy of Dante and the Virāf- Nāmeḥ of Ardāi Virāf* di **Jivanji Jamshedji Modi**.

3.4 *Divina Commedia*, primi tentativi di traduzione.

3.5 La traduzione di Šoḡā'aldin Šafā.

II PARTE. DALLA TEORIA ALLA PRATICA DELLA TRADUZIONE: ANALISI DELLA DIVINA COMMEDIA IN LINGUA PERSIANA NELLA VERSIONE DI FARIDE MAHDAVI- DĀMĠHĀNI.

4. Criteri di analisi

5. Genesi e descrizione della *Komedi-ye elahi*.

5.1 All'origine della traduzione.

5.2 Faride Mahdavi- Dāmḡāni.

5.3 L'accoglienza del pubblico

5.4 Descrizione

6. Strategie traduttive.

6.1 *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*: tre esempi particolari di sostituzione

6.1.1 Duzah (Inferno)

6.1.2 Barzah (Purgatorio)

6.1.3 Behešt (Paradiso)

6.2. *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore*, note sugli epiteti virgiliani.

6.3 La traduzione dei nomi propri: i casi esemplari del VI e XXI canto dell'*Inferno*.

6.3.1 Gli antroponimi del *Limbo* dantesco, tracce dell'attualità di un antico ecumene.

6.3.1.1 La traduzione dei nomi di Aristotele, Socrate e Platone.

6.3.1.2 La resa dei nomi di Avicenna, Averroè e dei medici-scienziati greci

6.3.2 I diavoli della quinta bolgia, la non-traduzione dei nomi *significanti*.

6.4 Sul trattamento dei nomi delle creature fantastiche e mitologiche.

6.4.1 Il drago, il grifone, le Sirene e la Sfinge.

6.4.2 I giganti

6.4.3 Le Ninfe e le Naidi

6.4.4 Le Muse

6.4.5 I Centauri

6.5 I nomi degli angeli.

4. Conclusioni

Criteri di traslitterazione

Lettera isolata	Nome in neopersiano	Traslitterazione	Valore fonetico in neopersiano	Valore fonetico in arabo classico
ا	Alef	a, e, o, (all'inizio di parola)	[a][e][o]	[a][e][o]
		ā (nel corpo o in fine di parola)	[no]	[a]
		‘(nel corpo di parola)	[ʔ]	[ʔ]
آ	Alef madde	ā	[no]	[a]
ب	Be	b	[b]	[b]
پ	Pe	p	[p]	-----
ت	Te	t	[t]	[t]
س	Se	š	[s]	[θ]
ج	Jim	ǰ	[dʒ]	[dʒ]
چ	Cim	c	[tʃ]	-----
ه	Ĥe ĥoṭṭi	ĥ	[h]	[h]
خ	ĥeh	ĥ	[x]	[x]
د	Dāl	d	[d]	[d]
ذ	Žāl	ž	[s]	[dʒ]
ر	Re	r	[r]	[]
ز	Ze	z	[z]	[]
ژ	Jeh	j	[ʒ]	-----
س	Šin	s	[s]	
ش	Šin	š	[ʃ]	
س	šād	š	[s]	
ز	zād	z	[z]	
ط	ṭā	ṭ	[t]	
ز	zā	z	[z]	
ع	‘eyn	‘	[ʔ]	
غ	Ĝeyn	ĝ	[ʁ]	
ف	Feh	f	[f]	
ق	Qāf	q	[q]	
ک	Kāf	k	[k] [kj]	
گ	Gāf	g	[g] [gj]	-----
ل	Lām	l	[l]	
م	Mim	m	[m]	

ن	Nun	n	[n]	
و	Vāv	v, u, ow ,o	[v] [u] [ow] [o]	
ه	He havvāz	h (in principio o all'interno di parola), e (in fine di parola persiana), a (in finale di parola araba)	[h] [e]	[h] [a]
ت	Teh marbutēh	t (presente solo in costruzioni arabe)	[t]	
ی	Yā	i, y, ey, iy,	[i]	
ا	Alef Maqṣūre	à	[a]	
ء	Hamze	'	[ʔ]	

Introduzione

Questa tesi nasce da un periodo di studio e di lavoro trascorso in Iran due anni fa. Per sei mesi ho vissuto a Tehran, dove ho studiato la lingua persiana e lavorato come insegnante di Lettere presso la scuola italiana “Pietro Della Valle.”

Ho conosciuto l’amore del popolo iraniano verso tutte le arti, in particolare per la poesia; e ho sperimentato, con il mio lavoro, l’interesse straordinario che la nostra lingua suscita tra gli studenti persiani, così come il nostro paese, meta di un numero sempre crescente di giovani universitari, curiosi e motivati, che scelgono gli atenei italiani come luogo di formazione e di apprendimento.

Tornata in Italia non avevo le idee chiare su come poter mettere a frutto tale esperienza, poi, grazie alla curiosità e all’intuito della Professoressa Maria Giovanna Arcamone, ho scoperto una lunga serie di traduzioni in persiano di opere italiane che valevano la pena di essere studiate.

Tra i tanti titoli a disposizione abbiamo scelto il più noto e il più significativo, ovvero la *Divina Commedia* di Dante Alighieri.

La struttura formale della tesi riproduce puntualmente tutte le tappe del percorso di ricerca che ho svolto in questi mesi per arrivare, in verità, solo a sondare un argomento che si è rivelato essere ampissimo e ricco di tangenze.

Nella prima parte, infatti, ho cercato di ricostruire la storia della ricezione della letteratura italiana in Iran e poi, più nello specifico, di Dante e delle sue prime traduzioni. Per far ciò mi sono avvalsa, per la parte generale, dello studio preciso ed esaustivo dell’iranista Angelo Michele Piemontese, intitolato *La letteratura italiana in Persia*;¹ mentre, per rintracciare i primi approdi del poeta fiorentino in terra persiana, ausilio fondamentale sono stati alcuni interessanti articoli i quali mi hanno guidato, sin da subito, a ciò che più affascinava i primi cultori persiani di

¹ A. M. PIEMONTESE, *La letteratura italiana in Persia*, Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Roma 2003.

Dante, ovvero “la questione delle fonti orientali della *Divina Commedia*”, tema al quale ho perciò dedicato due capitoli.²

Sapevo bene però, che anche l’Iran, il contesto di arrivo delle traduzioni, aveva bisogno di essere studiato e presentato con la dovuta perizia. Ogni paese ha la propria storia e la propria particolare identità, ma l’Iran presenta una complessità culturale e antropologica fuori dal comune, che, ero certa, sarebbe prima o poi emersa nel corso dell’analisi della traduzione del poema dantesco.

Così, proprio al principio della tesi, ho deciso di presentare, in un primo capitolo, del paese tutti quei tratti peculiari che avrebbero potuto influenzare il processo traduttivo, in cui l’aspetto linguistico non è, del resto, che uno dei tanti fattori in gioco.

Dapprima ho preso in considerazione l’aspetto religioso, che è forse uno dei più complessi e determinanti. Non solo perché l’Iran è, da oltre trent’anni, retto da un sistema politico che basa il proprio ordinamento sull’Islam sciita -e dunque tutti i prodotti culturali divulgati devono, sempre, essere conformi a certe prerogative- ma anche perché il popolo iraniano è, nonostante l’attuale diffuso scetticismo, culturalmente e storicamente imbevuto di religiosità, cosicché il poema dantesco si presta ad essere interpretato e accolto, oltre che come testo letterario, soprattutto come vertice della speculazione mistica occidentale. Vedremo infatti, in concreto, che la traduttrice della versione della *Commedia* da me presa in analisi, Faride Mahdavi-Dāmġāni, fruisce lei per prima, e di conseguenza il suo pubblico, dell’opera, con un atteggiamento di vera devozione.³

² Cfr. F. BERTOTTI, PAOLA ORSATTI, “Dante in Iran” (“La traduzione della «Commedia» in persiano”, di F. Bertotti e “Dante nella cultura persiana”, di P. Orsatti), in *L’opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, a cura di Enzo Esposito, Longo, Ravenna 1992, pp.257-269. E inoltre G. M. D’ERME, “Dante in Persia”, in *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, a cura di Enzo Esposito, Longo, Ravenna 1995. Mi sono avvalsa inoltre di due recenti articoli dell’italianista iraniana FATEMEH ASGARI, l’uno intitolato “La Divina Commedia in versione persiana”, 2011 consultabile sul sito del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell’Università di Genova, all’indirizzo www.diraas.unige.it, nella sezione intitolata «Pubblicazioni ADI»; l’altro dal titolo “Traduzione di opere italiane in Iran. Con una intervista a Manucher Afsari sul caso di Elsa Morante”, pubblicato sul periodico trimestrale on-line *OBLIO*, Anno II, n. 5, Marzo 2012, consultabile all’indirizzo www.progettoblio.com.

³ Si vedano, a proposito, alcuni brani di una lunga intervista, rilasciata dalla traduttrice durante un convegno tenutosi a Milano nel 2003, riportati nella seconda parte della tesi, al cap. 2, par. 2.

L'aspetto religioso non si esaurisce però con l'Islam. In questo frangente infatti bisogna tenere in considerazione anche lo *Zoroastrismo* o *Mazdeismo*, l'antica religione iranica che conta ancora oggi enclaves di fedeli sia in Iran che fuori dal paese, in India per esempio, e che fornisce molto spesso, con il suo vasto patrimonio sapienziale e letterario, una solida base "d'appoggio" per la lettura della *Commedia*, un metro di paragone che il traduttore-commentatore fornisce talvolta al lettore persiano nell'esegesi del poema. Vedremo inoltre che fu proprio all'interno dell'ambiente dello zoroastrismo contemporaneo che, agli inizi del Novecento, possiamo rintracciare in Oriente i primissimi segnali di un interesse accademico nei confronti di Dante e della sua opera.

Mi sono poi soffermata su un altro aspetto tipico della cultura iraniana, ovvero il sentimento d'amore autentico che i persiani nutrono nei confronti dell'arte della parola: i poeti antichi sono venerati come santi e quelli contemporanei acclamati come icone popolari; una folla immensa di giovani, famiglie ed anziani si reca ogni anno, nei giorni di festa, presso le tombe dei grandi poeti nazionali per rendere loro omaggio e pregare per la loro anima, e intanto recitare a memoria versi, mangiando all'ombra degli alberi che ornano i mausolei.

La traduttrice Faride Mahdavi-Dāmġāni considera, questa diffusa affezione nei confronti della poesia, la base imprescindibile del grande interesse che i persiani nutrono anche nei confronti della letteratura straniera, e ha inteso il proprio faticoso lavoro sulla *Divina Commedia*, non come un esercizio per eruditi, ma come un'impresa per la collettività, un dono generoso al raffinato appetito estetico del suo popolo.

Infine ho preso in analisi la lingua persiana, il *Fārsi*, che è il frutto di un processo di assorbimento e acclimatazione, da parte dell'autoctona lingua indoeuropea, del patrimonio alfabetico, fonetico e lessicale arabo. La conquista araba e l'avvento dell'Islam, conclusi in gran parte già nella prima metà del VII secolo, ebbero come risultato infatti l'esplosione di una cultura sensibile e raffinatissima, nata dall'amalgama inestricabile tra la nuova componente araba e musulmana e l'originaria matrice iranica. I persiani accolsero però tutt'altro che passivamente l'Islam della penisola araba; ne trasformarono anzi moltissimi

aspetti, secondo il loro carattere indoeuropeo e secondo la loro spiccata coscienza nazionalistica.

Per un fenomeno che per molti aspetti può essere paragonato a quanto accadde nell'Inglese con la penetrazione del Franco-normanno, si stima che le parole arabe presenti nel persiano fossero, nel X secolo, il trenta per cento e nel XII secolo componessero ormai la metà del vocabolario. Attualmente la metà del lessico letterario è di derivazione araba, nel parlato invece la percentuale si riduce al solo venticinque per cento.

Ancora oggi dunque *questione nazionale* e *questione della lingua* si fondono, e si discute sempre se sia meglio utilizzare una parola araba o una parola persiana, conservatasi nel tempo come vestigia dell'antica civiltà preislamica. Dietro ogni scelta linguistica, può celarsi una sottile scelta ideologica, e sarà mio compito, nel corso dell'analisi, far emergere il continuo gioco di richiami culturali che i persiani mettono in moto quando operano una selezione linguistica tra parola araba e parola persiana.

Per quanto riguarda la seconda parte della tesi, essa si concentrerà sull'analisi specifica della seconda traduzione integrale della *Divina Commedia*, condotta in Iran, alla fine degli anni Novanta, dalla traduttrice Faride Mahdavi-Dāmġāni.

I motivi che mi hanno spinto a concentrarmi su questa edizione, intitolata fedelmente *Komedi-ye elahi*,⁴ ovvero *Divina Commedia*, sono due: da un lato il fatto che la prima edizione, risalente agli anni Cinquanta e approntata dal traduttore Šoġā'aldin Šafā, fosse di difficilissimo reperimento; dall'altro per la risonanza che il lavoro di Faride Mahdavi-Dāmġāni ha avuto anche nel nostro paese, dove è stata invitata più volte e insignita di prestigiosi riconoscimenti, come il Premio Monselice per la Traduzione Internazionale "Diego Valeri".

In questa tesi la traduzione persiana della *Divina Commedia* è stata analizzata seguendo un criterio empirico e descrittivo -ne verrà quindi tratteggiato l'aspetto soprattutto per come è e non, per esempio, per come dovrebbero essere- con uno

⁴ D. ALIGHIERI, *Komedi-ye elahi*, in tre volumi, tradotta e curata da Faride Mahdavi-Dāmġāni, Tir, Tehran 2000. D'ora in poi sempre indicata come *Komedi-ye elahi* 2000.

sguardo rivolto principalmente a specifici segmenti di testo, ovvero i *nomi propri*, gli *appellativi* e alcuni tra i cosiddetti *realia* -sostantivi che denotano oggetti, concetti e fenomeni tipici esclusivamente di una determinata cultura- secondo un metodo sperimentale che si serve tanto del contributo della *traduttologia*, quanto dell'*onomastica letteraria*.

Tra le tantissime componenti che avrei potuto prendere in considerazione, ho scelto di soffermarmi dunque su segmenti molto limitati di testo, apparentemente in controtendenza con chi considera la traduzione un'operazione *intertestuale* e non *interlinguistica* e la traduttologia come una scienza che debba concentrarsi sul *testo* e non sulle sue parti.⁵ Con questa strategia, in verità, vorrei ottenere esattamente ciò che si prefiggono queste stesse teorie appena ricordate, ovvero arrivare a considerare la traduzione, non come un fenomeno meramente linguistico, ma come un fatto culturale che, oltre a portare in primo piano il tema della comprensione dell'altro implica, prima di tutto, una profonda riflessione sul sé.

Se è vero infatti che la traduzione sia prima di tutto una *trasposizione interculturale*, il passaggio da un testo (insicindibilmente legato alla cultura, al momento e all'ambiente che lo hanno generato) ad un altro, il quale può essere dal primo anche molto distante -un fatto culturale insomma in quanto essa, ovvero la cultura, si trova necessariamente iscritta nei testi e nei suoi discorsi- ho ritenuto corretto muovere la mia ricerca da quelle unità traduttive minime che per loro natura risultano essere maggiormente marcate e dense di implicazioni, i nomi.

Ho deciso di concentrare la mia attenzione sul trattamento dei *nomi propri*, degli *appellativi* e dei *realia* perché, specialmente i nomi propri, nell'ambito della filosofia del linguaggio, sono stati considerati a lungo privi di significato, come fossero elementi esterni alla lingua vera e propria e per questo in traducibili.

Studi recenti invece, in particolare quelli condotti dalla slavista Laura Salmon e dall'italianista Bruno Porcelli, solo per citarne alcuni –i quali con il loro lavoro hanno fornito la base teorica e nel contempo gli strumenti metodologici per questa

⁵ Cfr. S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007.

tesi- hanno dimostrato che in letteratura non solo i *realia* ma anche i *nomi propri*, alla stregua di tutte le altre parole di una lingua, siano elementi *significanti* ed anzi, spesso, lo siano ancor più di molte altre parti del lessico.⁶ Essi infatti hanno un fortissimo potenziale evocativo che appare come stratificato su più livelli, ciascuno connesso alle “enciclopedie o saperi” dei vari gruppi di parlanti.

Con questo lavoro vorrei dimostrare come, attraverso l’analisi di una traduzione, possiamo arrivare a chiarire molti aspetti primari anche della storia della ricezione di un’opera e come, proprio dall’osservazione minuta, sia possibile individuare quali siano le basi profonde sulle quali si poggia lo sforzo di comprensione da cui si innesca ogni processo traduttivo.

Pionieri nel medesimo campo d’indagine di questa tesi, con la medesima impostazione metodologica, sono gli studi condotti dall’iranista Mario Casari sulla fortuna di *Pinocchio* in Iran.⁷ Casari, seguendo le tracce del burattino toscano intorno al mondo, traccia uno studio delle varie traduzioni persiane del capolavoro di Carlo Collodi, partendo proprio dall’indagine del sistema onomastico, ritenuto la chiave d’accesso privilegiata per cogliere alcuni aspetti essenziali dei percorsi di assimilazione che un’opera deve affrontare per venire accolta in un nuovo contesto d’arrivo.

Casari suddivide il sistema onomastico di *Pinocchio* in quattro grandi categorie, ovvero *Burattini*, *Umani*, *Animali* e *Luoghi*, e arriva a stabilire infine alcuni dati importanti, come quali traduzioni abbiano cercato di accogliere al maggior grado possibile l’integrità dell’opera straniera, fino a forzare il proprio

⁶ Cfr. B. PORCELLI, “Note sui nomi nella Commedia”, in *Rivista Italiana di Onomastica (RION)*, III, 1, 1997, pp. 129-143. E inoltre L. SALMON, “Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia”, in *RION*, III, 1, 1997, pp. 67-83. E ancora della stessa autrice “La traduzione dei nomi propri nei testi fittizi. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare”, in *il Nome nel testo - Rivista Internazionale di onomastica letteraria*, VIII/06, 2006, pp. 77-91. Per altri esempi di studi sulle caratteristiche e funzioni dei Nomi Propri nelle opere letterarie si consultino i vari articoli apparsi sulla rivista *il Nome nel testo - Rivista internazionale di onomastica letteraria (= iNnt)*, fondata nel 1999 per ovviare a una carenza nell’ambito dei periodici di onomastica, italiani e non, i quali hanno interessi prevalentemente linguistici.

⁷ Cfr. M. CASARI, “Pinocchio persiano”, in N. TORNESELLO (a cura di) “La letteratura persiana contemporanea tra novazione e tradizione”, volume monografico di *Oriente Moderno*, 22 (83), Nr. 1, 2003. E inoltre M. CASARI, “Pinocchio in Persia: considerazioni sul viaggio di un sistema onomastico letterario”, in *RION*, XI, 2, 2005, pp. 415-136. E infine, il volume monografico a cura di M. CASARI e R. DEDOLA, *Pinocchio in volo. Tra immagini e letterature*, Mondadori, Milano 2008.

sistema linguistico; e quali traduttori invece abbiano modificato, ridipinto e assorbito il testo di Collodi, facendolo proprio e offrendo al pubblico una nuova opera dalla forte coloritura persiana.

Ciò che ha convinto Casari a concentrarsi su *Pinocchio* è stata l'*universalità* della storia, basata su archetipi e simboli comuni a moltissime tradizioni, e sperava, lo studioso, di trovare qualcuno che accogliesse e implementasse la sua proposta metodologica.

Con questa tesi ho provato a rispondere all'appello di Casari, conscia del fatto che mai avrei potuto, pur volendolo, condurre un lavoro esaustivo.

Ho scelto anche io un testo molto noto, anzi forse ho scelto *la storia delle storie*, un testo in cui ogni parola è una pietra su cui si fonda la nostra lingua, dove ogni significante rimanda a un significato preciso, importante. Chiunque studi, o traduca, la *Divina Commedia* continuamente dovrà fare i conti con la propria cultura di origine e scavare a fondo tutto lo scibile, tutto l'immaginario tradizionale del proprio popolo, per trovare la forma migliore con cui riuscire a dar voce e sostanza al poema dantesco che tradotto rinasce, generato ancora una volta, in una nuova lingua.

Questo lavoro richiede dunque molta preparazione, una vastissima conoscenza della lingua persiana, della cultura iranica e all'immaginario simbolico a cui essa attinge. Mi scuso dunque per i miei limiti, per gli errori commessi e per le mancanze e le carenze che emergeranno sicuramente all'interno di queste pagine.

Se c'è una cosa, in conclusione, che mi auguro con questa tesi è di essere riuscita a far emergere alcuni temi che, se giudicati interessanti, qualcuno più abile di me potrà, poi, approfondire in futuro.

Criteri di traslitterazione

Introduzione

I: LA RICEZIONE DI DANTE IN IRAN

1. Dal testo al contesto: l'Iran

1.1 Le religioni dell'Iran

1.1.1 Lo sciismo imamita

1.1.2 Lo zoroastrismo

1.2 Un paese di mistici, poeti e lettori.

1.3 La lingua persiana.

2. La letteratura italiana in Iran.

3. Dante in Iran.

3.1 Dante e l'Iran.

3.2 All'origine dell'interesse per Dante: il dibattito intorno alle fonti orientali della *Divina Commedia*.

3.3 *The Divine Comedy of Dante and the Virāf- Nāmeḥ of Ardāi Virāf* di **Jivanji Jamshedji Modi**.

3.4 *Divina Commedia*, primi tentativi di traduzione.

3.5 La traduzione di Šoḡā'aldin Šafā.

II PARTE. DALLA TEORIA ALLA PRATICA DELLA TRADUZIONE: ANALISI DELLA DIVINA COMMEDIA IN LINGUA PERSIANA NELLA VERSIONE DI FARIDE MAHDAVI- DĀMĠHĀNI.

4. Criteri di analisi

5. Genesi e descrizione della *Komedi-ye elahi*.

5.1 All'origine della traduzione.

5.2 Faride Mahdavi- Dāmḡāni.

5.3 L'accoglienza del pubblico

5.4 Descrizione

6. Strategie traduttive.

6.1 *Inferno, Purgatorio e Paradiso*: tre esempi particolari di sostituzione

6.1.1 Duzah (Inferno)

6.1.2 Barzah (Purgatorio)

6.1.3 Behešt (Paradiso)

6.2. *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore*, note sugli epiteti virgiliani.

6.3 La traduzione dei nomi propri: i casi esemplari del VI e XXI canto dell'*Inferno*.

6.3.1 Gli antroponimi del *Limbo* dantesco, tracce dell'attualità di un antico ecumene.

6.3.1.1 La traduzione dei nomi di Aristotele, Socrate e Platone.

6.3.1.2 La resa dei nomi di Avicenna, Averroè e dei medici-scienziati greci

6.3.2 I diavoli della quinta bolgia, la non-traduzione dei nomi *significanti*.

6.4 Sul trattamento dei nomi delle creature fantastiche e mitologiche.

6.4.1 Il drago, il grifone, le Sirene e la Sfinge.

6.4.2 I giganti

6.4.3 Le Ninfe e le Naidi

6.4.4 Le Muse

6.4.5 I Centauri

6.5 I nomi degli angeli.

4. Conclusioni

BIBLIOGRAFIA

I.

LA RICEZIONE DI DANTE IN IRAN

1. l'Iran

Walter Benjamin, nella celebre premessa alla sua traduzione dei *Tableaux Parisiens* di Charles Baudelaire, suggerisce al lettore alcune riflessioni circa la natura del tradurre destinate ad essere riprese e approfondite da generazioni di linguisti e teorici; egli rifiuta l'idea di un'estetica della ricezione: l'opera d'arte non è mai rivolta a chi la riceve, e così nemmeno la traduzione deve mirare, primariamente, a trasmettere un dato contenuto a lettori che non sono in grado di comprendere la lingua dell'originale; un traduttore piuttosto deve cogliere l'essenza dell'opera e farne un oggetto nuovo ed universale, imperituro, tale da evidenziare non tanto le differenze bensì le affinità innate tra lingua e lingua, tra uomo e uomo, in una tensione costante verso la ricomposizione dell'espressione pre-babelica, verso il verbo di Adamo.⁸

Alcuni decenni più tardi studiosi come Gideon Toury e Itmar Even-Zohar, esponenti di spicco della cosiddetta "scuola di Tel Aviv" -uno dei centri più attivi oggi nell'ambito della traduttologia- avanzarono una prospettiva esattamente contraria, nota come *target-oriented*, secondo la quale, invece, bisogna porre in primissimo piano il contesto culturale-letterario di arrivo per la definizione della traduzione, ovvero chiedersi sempre: *per chi traduco io?*

L'atto del tradurre, in quanto attività teleologica per eccellenza, è largamente condizionato dai suoi stessi fini, e questi vengono sempre determinati dalla prospettiva del sistema, o dei sistemi, *riceventi*. Di conseguenza, i traduttori operano innanzitutto, e principalmente, nell'interesse della cultura *in cui* stanno traducendo, e non certo in ragione del testo di partenza, mettendo così di fatto tra parentesi la cultura da cui il testo ha tratto origine.⁹

⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, trad. it. "Il compito del traduttore" in S. NERGAARD (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 2007, pp. 221-236.

⁹ Cfr. G. TOURY, *A Rationale for Descriptive Translation Studies*, trad. it. "Analisi descrittiva della traduzione", in NERGAARD (a cura di) 2007b, *cit.*, p.186.

Le traduzioni che approntate nel corso del tempo in Iran, che saranno l'oggetto di studio specifico nei capitoli successivi, provano in qualche modo a coniugare queste due opposte visioni, e oscillano spesso tra il tentativo di mettere da parte la propria identità, alla ricerca di una sorta di terza via o "terza forma" sulla quale costruire un terreno di scambio con l'Occidente, e la tendenza invece ad ancorarsi con forza alla propria storia e alle strutture di una millenaria e complessa cultura di cui l'Iran attuale è oggi l'erede. Mi sembra per questo utile fornire di seguito una breve presentazione di questo mondo lontano e poco conosciuto, per riuscire a comprendere chi siano i curiosi lettori che sempre di più domandano di conoscere la nostra letteratura.

Non è facile descrivere in poche pagine un popolo, specialmente se non si voglia tediare chi legge con date, nomi di dinastie e guerre, e si intenda non di meno evitare di confarsi alle immagini stereotipate diffuse dai media (donne avvolte in neri chador o facce contrite di Guide Supreme); vorrei invece far emergere solo pochi dati essenziali, eppure meno noti, senza i quali non avremmo una giusta percezione di questo pubblico che tra tante difficoltà economiche, embarghi, minacce e proibizioni è sinceramente interessato a leggere Dante, Moravia, Eco e molti altri.

1.1 Le religioni dell'Iran

L'Iran ha attraversato in poco più di un secolo tre rivoluzioni, una all'inizio del Novecento (1905-1909) quando il popolo, stanco della politica dissennata della dinastia Qajar e degli accordi commerciali capestro che questa aveva concesso alle potenze coloniali, quali Inghilterra e Russia, insorse chiedendo condizioni di vita e di lavoro meno precarie e incivili, e che gli storici definiscono

“costituzionalista”, poiché ebbe come conseguenza la creazione di un primo parlamento, nel 1911.¹⁰

Un secondo sconvolgimento invece si verificò nel 1963, quando lo Scià Mohammad Reza Pahlavi proclamò una “rivoluzione bianca” progettando vaste riforme sociali ed economiche mirate a rigenerare la società iraniana, con l'intento di trasformare l'Iran in una moderna potenza industriale e laica, e indebolire così il potere di fatto “secolare” dei religiosi sulla popolazione.¹¹

Ed infine nel 1979 quando il fronte degli ‘ulamā’, gli esponenti del clero guidati dalla carismatica guida spirituale (*imam*) **Khomeini**, riuscirono a capovolgere completamente il destino politico del paese dando vita ad uno dei fenomeni della contemporaneità più controversi ed enigmatici: la Rivoluzione Islamica.¹²



Se fino alla fine degli anni Settanta passeggiare in minigonna per le strade di Teheran era un vezzo diffuso, oggi- dopo più di trent'anni di regime islamico- non rimane che un vago ricordo, e nel paese vige una stretta osservanza religiosa che regola il vivere comune e che vorrebbe, almeno nelle intenzioni, penetrare fin

¹⁰ Cfr P. AVERY, G.R.G HAMBLY E C. MELVILLE (a cura di), *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, in *The Cambridge History of Iran* (d'ora in poi *C.H.I.r.*), 7 voll., Cambridge University Press, Cambridge, vol. VII, 1991, pp. 174-213.

¹¹ Cfr. *C.H.I.r.*, vol. VII, pp. 244-294.

¹² Cfr. B. SCARCIA AMORETTI, “A proposito del fenomeno Iran, questione nazionale, movimento islamico, marxismo”, in *Oriente moderno*, Nuova serie, Anno 1 (62), Nr. 1-12 (Gennaio-Dicembre 1982), pp. 7-33.

nell'intimo delle case e dentro il cuore delle persone. Ai fini del mio studio dunque non nuoce conoscere qualcosa in più sulle religioni dell'Iran, sia perché ciò aiuta a comprendere meglio con quale sguardo, con quale sensibilità si legga oggi Dante in questo paese; sia perché ciò sarà utile, inoltre, a spiegare alcuni aspetti, tutt'altro che secondari, delle traduzioni sin ora condotte della *Divina Commedia*.

1.1.1 Lo Sciismo imamita.

Tutti sappiamo essere l'Iran un paese musulmano ma non a tutti è chiaro quale Islam, nel mare magnum delle sue declinazioni, esso segua e professi: gli iraniani nella loro maggioranza sono *sciiti* duodecimani o "imamiti", aderenti cioè alla seconda grande corrente del mondo islamico dopo il *Sunnismo*. La parola *Shī'a* proviene dal verbo arabo *shāya'a*, che significa "seguire"; *Shī'a* indica quindi sia un "partito", una "setta", sia ha valore di nome collettivo "partigiani", "seguaci più fedeli".¹³

Alla genesi di questa prima importante distinzione in seno ai musulmani c'è un problema di lascito -spirituale ma soprattutto politico- che si verificò alla morte di *Mohammad*, e fu la conseguenza, in origine, di un tentativo di affermare i diritti della famiglia del Profeta ritenuti traditi e lesi da una parte della comunità dei fedeli.

Mohammad infatti non aveva chiaramente designato un suo successore a capo della *Umma* (l'insieme di tutti i credenti); così, alcuni sostenevano lo si dovesse ricercare unicamente tra la discendenza diretta di Mohammad, rappresentata dalla figlia Fatima, da suo marito Ali, cugino carnale di Mohammad, e dai loro figli

¹³ Per la stesura di questo paragrafo relativo alla storia dello Sciismo mi sono avvalsa della lettura di alcuni saggi tra cui R. GIAMMANCO, *La più lunga frontiera dell'Islam*, De Donato, Bari 1983. E ancora A. VENTURA, "Confessioni scismatiche, eterodossie e nuove religioni sorte nell'Islam", in Giovanni Filoramo (a cura di), *Islam*, Laterza, Bari 2003, pp. 309-401; G. VERCELLIN, *Iran e Afghanistan. Questioni nazionali, religiose e strategiche in una delle zone più calde del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1986; e sempre di G. VERCELLIN, *Istituzioni del mondo musulmano*, Einaudi, Torino 2002.

Hasan e **al-Husàin**; altri invece accettarono di buon grado ciò che di fatto accadde pochi momenti dopo la morte di **Mohammad**, ovvero l'elezione alla guida della nascente comunità islamica di **Abu Bakr**, amico intimo e primo uomo fedele all'Islam (la prima in assoluto fu, si dice, una donna, Khadija, prima moglie di Mohammad). Seguirono, ai vertici del potere islamico, **Omar** e **Othmān**, fedeli compagni e tra i primi convertiti, ma il malcontento, tra i seguaci della causa della famiglia del Profeta, non accennava a placarsi.

Nel tempo questa sorta di latente movimento d'opinione dai contorni indefiniti assunse le forme di una fazione, il cosiddetto partito di Ali (*shī'at 'Ali*), che si andò rafforzando sempre di più fin al califfato di **Othmān** (633-644) durante il quale si scatenarono tensioni implacabili all'interno della comunità; Othmān veniva accusato di favorire i nobili della Mecca- inizialmente nemici feroci della nuova religione monoteista- piuttosto che i consanguinei del Profeta, e finì così per essere ucciso da alcuni rivoltosi. Ali divenne allora il quarto califfo ma il suo governo fu turbato da scontri e disordini continui, lacerato da un lato da correnti radicali separate dal suo stesso movimento, tra cui i *kharagiti* i quali, giudicandolo troppo poco rigido ed incisivo, non tardarono a combatterlo in nome di un ritorno ad una purezza originaria dell'Islam; dall'altro invece il partito di coloro che sostenevano la legittimità dei califfi e che vedevano nelle nobili famiglie della Mecca dei validi rappresentanti.

Nel mese di Ramadan del 661 (il quarantesimo anno dell'egira) a Kufa in Iraq - unico paese dove il potere del califfato di Ali deteneva ancora una certa autorità- mentre si trovava intento a pregare nella moschea cittadina, Ali venne assassinato da un fanatico *kharigita*, ma il potere passò comunque alla fazione "meccana" rappresentata dalla nascente ed energica dinastia degli Omayyadi la quale infatti, da lì a poco, avrebbe ottenuto il controllo sull'intero mondo islamico- all'epoca in rapida e irrefrenabile espansione- custodendolo per quasi un secolo.

Agli albori dell'Islam, tra i molti e tragici eventi che segnarono questa fase di lotte fratricide, c'è però un episodio che segna più profondamente di altri la sensibilità e l'immaginario degli sciiti, un episodio avvenuto poco dopo la morte

di Ali, sul quale si plasmerà nel tempo una vera e propria epica religiosa: la strage di **Karbala**.

Dei due figli di Ali e Fatima, dunque nipoti di Mohammad, **al-Hasan** aveva rinunciato con un atto di abdicazione al califfato per evitare altro spargimento di sangue; **Husayn** invece rifiutò di riconoscere il potere degli **Ommaydi** e, partito dalla Mecca per raggiungere i suoi seguaci a Kufa, ormai già in Iraq, nella località di Karbala, venne trucidato e decapitato assieme alla maggior parte dei suoi familiari.

Dopo la strage di Karbala per molto tempo i discendenti del Profeta si succedettero senza dar vita a nessun tipo di opposizione e finirono per vivere, sotto la dinastia degli Abbasidi, in una condizione di semiprigionia (IX secolo). Intanto la corrente sciita, divisa a sua volta in varie scuole e gruppi, continuava ad avere un certo seguito e sviluppò, man mano, una propria teoria su chi avrebbe dovuto succedere veramente a Mohammad, una sorta di “teoria della discendenza”, la cui versione maggioritaria, ovvero quella accolta dallo sciismo duodecimano o imamita, prevedeva un elenco di dodici *imam*, tutti discendenti diretti del Profeta, di cui l’ultimo, **al- Mahdī** -figura centrale dell’escatologia islamica- sarebbe stato nascosto per sfuggire alla sorveglianza abbaside e miracolosamente custodito in un sotterraneo a partire dall’anno della morte del padre (874) fino alla fine dei tempi quando, si dice, riapparirà- dopo la venuta dell’Anticristo- preannunciando la discesa di Cristo e l’avvento del Regno dei Cieli.

Intorno al X secolo, quando viene a fissarsi la dogmatica dello sciismo, si ha un primo accenno anche ad una rinascita politica della *shī’a* con i **Buyidi**, una stirpe di guerrieri sciiti provenienti dal Caspio che invasero la Persia occidentale e l’Iraq instaurando ivi un brevissimo regno. È solo nel Cinquecento però, dopo secoli di dominazione turca- e dunque sunnita- e poi successivamente mongola, che una famiglia di origine turcomanna, i **Safavidi**, riuscì a realizzare un grandioso progetto di conversione di gran parte di tutta l’area centroasiatica: il sovrano safavide **Ismail** riuscì, nel 1524, a proclamarsi re dell’Iran (assumendo il titolo persiano di *šah*) e attraverso un’abile politica propagandistica portò la popolazione

ad abbracciare in massa lo sciismo imamita che, anche dopo la caduta della dinastia (1722), rimase la confessione ufficiale di tutti sovrani successivi, dall'ora sino ad oggi, sino all'attuale Repubblica Islamica dell'Iran.

Che cosa di questa lungo susseguirsi di lutti, di scismi e di lotte rimanga nello spirito di questo popolo oggi è difficile a dirsi, specie perché l'Iran è, a dispetto di quanto si possa pensare, oggi un paese per certi versi assolutamente moderno, secolarizzato e laico; un paese in cui il rapporto con la religione è questione assai delicata, una sorta di demone che si dibatte chiuso nelle coscienze degli individui, lacerati e drammaticamente scissi tra obblighi, desideri di fuga e di libertà e una voce interiore, lontana, che racconta di una fede antica e autentica.

Al fine di focalizzare meglio i lettori iraniani della *Divina Commedia*, quanto raccontato sin ora dovrebbe aiutarci a cogliere almeno un aspetto di questo popolo, ovvero quello di essere incline ad un certo tipo di sentimentalismo, ad una certa empatia con la dimensione drammatica dell'esistenza e, non di meno, di essere affascinato da dottrine escatologiche e messianiche non poco influenti sull'immaginario collettivo, utilizzate a pieni mani anche dalla propaganda dell'attuale regime:

L'impossibilità di far accedere la famiglia del Profeta a quel ruolo di guida che solo ad essa spetta legittimamente, la serie ininterrotta di torti veri o presunti che si andavano accumulando col tempo, l'incapacità di rivendicare con successo i diritti più volte traditi, tutto questo costituirà una delle cause principali di un certo ripiegamento su se stessa della componente sciita, che vedrà così nell'attesa messianica e nell'entusiasmo religioso l'esito naturale del proprio insuccesso religioso.¹⁴

Questa *pietas* religiosa, che sovente si manifesta tra la popolazione nei modi più vari, caratterizza ancora oggi la forma mentis anche di una buona parte dell'intelligenza della nazione -la parte almeno più filogovernativa e religiosa- che studia e traduce meticolosamente i capisaldi della letteratura e della filosofia mondiale, secondo un approccio comparatistico e con un entusiasmo tale da sfiorare talvolta, inaspettatamente, il sincretismo. Mi riservo però di trattare quest'aspetto, così tipico ed interessante, più avanti, con più calma ed attenzione

¹⁴ VENTURA 2003, *cit.*, p. 312.

nella parte dedicata specificatamente alla traduzione della *Divina Commedia* eseguita dalla studiosa Faride Mahdavi-Dāmġāni, nella quale questa tendenza è particolarmente manifesta.¹⁵

Certo è che l’Iran, sia prima che dopo l’adesione alla corrente sciita, è stato uno dei centri più importanti della civiltà islamica, e i poeti, i letterati, gli scienziati, i filosofi persiani hanno contribuito in modo decisivo allo sviluppo di quella che chiamiamo, in modo vago e impreciso, “cultura araba”.

Ciò che da sempre caratterizza l’apporto persiano al mondo musulmano è dunque una fortissima inclinazione alla speculazione filosofica e al misticismo inquieto. Religione, arte, poesia, filosofia, ascetismo furono e sono, ancora nell’Iran contemporaneo, stretti in un nodo inestricabile.

Non dobbiamo sottovalutare dunque il permanere, nel paese, di uno spirito religioso molto forte. Se è vero infatti che decenni di regime religioso hanno inevitabilmente avuto la conseguenza quella di allontanare molte persone dalla pratica della religione, la riflessione sulla religione, la conoscenza dei temi religiosi, filosofici e mistici rimangono alcune tra le maggiori preoccupazioni degli studiosi iraniani.

Vedremo che Dante viene considerato dai lettori persiani non un poeta qualsiasi, ma il creatore di un testo che, per le tematiche affrontate e per la tensione spirituale dalla quale scaturisce la sua opera, richiama alla memoria i vertici della letteratura persiana classica, studiati tanto come poeti quanto come maestri spirituali:¹⁶ *Sanāi di Ġazna* (XI-XII sec.) autore di *Sayr al-'Ibad ilà l-Ma'ad* (*Il viaggio dei servi di Dio nel Regno del Ritorno*) un poemetto in cui il poeta, guidato da un saggio vegliardo s'immagina di percorrere i regni dell'aldilà in un viaggio iniziatico; ¹⁷*Attār* (XII-XIII sec.), padre del simbolismo mistico nella poesia persiana e scrittore del *Manteq-ot-teri* (*Il verbo degli uccelli*), percorso avventuroso di un allegorica schiera di volatili alla ricerca di Dio;¹⁸ o

¹⁵ Cfr. Cap. 5, par., 5.3.

¹⁶ Cfr. Cap. 3, par. 3.4 e 3.5.

¹⁷ Cfr. A. M. PIEMONTESE, *Storia della letteratura persiana*, 2 voll., Fratelli Fabbri Editori, Milano 1970, vol. I, pp. 60-61.

¹⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 117-122.

ancora **Rumi** (XIII sec.) creatore del *Masnavi-ye ma'navi* (*Il poema spirituale*), detto anche “il Corano in versi”, vera e propria opera enciclopedica del misticismo islamico.¹⁹

Proseguendo dunque nell'esposizione di quelle componenti culturali e religiose del popolo iraniano che risultano essere influenti nella ricezione dell'opera dantesca, se ci fermassimo alla sola componente religiosa islamica capiremmo ancora poco dello spirito del paese, non riusciremmo ancora a mettere a fuoco chi mai abbia avuto per primo l'interesse a leggere Dante, e perché soprattutto. Bisogna allora scavare più a fondo e analizzare brevemente almeno un altro degli ingredienti fondamentali che hanno contribuito alla composizione della tradizione e della cultura iraniana: l'elemento iranico e zoroastriano.

1.1.2 Lo Zoroastrismo (o culto mazdeo)

Sebbene siano ormai pochissimi gli zoroastriani in Iran, essi rappresentano ancora oggi una componente essenziale dello scenario religioso del paese e spesso, tra il popolo, si guarda ad essi con una certa fierezza ed affezione, come fossero testimoni viventi di un primigenio culto iranico o i detentori di saperi arcaici che andarono disperdendosi con l'invasione araba e all'avvento dell'Islam.

Non mi sembra opportuno- né sarei capace del resto- di spingermi in questa sede in una descrizione dettagliata del culto zoroastriano, un credo che da moltissimi studiosi è considerato fondamentale nella storia della civiltà umana, tuttavia non si può far a meno di menzionarlo in questa breve trattazione per diversi motivi. Come vedremo meglio più avanti infatti, nella parte dedicata all'analisi delle traduzioni della *Commedia*, il vasto patrimonio sapienziale e letterario zoroastriano fornisce molto spesso una solida base “d'appoggio” per la lettura della *Commedia*, un metro di paragone che il traduttore-commentatore fornisce sovente al lettore persiano nell'esegesi del poema;²⁰ inoltre fu proprio in ambito zoroastriano, agli inizi del Novecento, che possiamo rintracciare in Oriente

¹⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 140-143.

²⁰ Cfr. Cap. 3, par. 3.3.

i primissimi segnali di un interesse accademico nei confronti di Dante e della sua opera.²¹

Come ricorda il noto orientalista Alessandro Bausani, nell'introduzione al suo saggio *Persia religiosa*, lo Zoroastrismo ha rappresentato un cratere inestinguibile di messaggi e simboli per moltissime culture del mondo:

Dal punto di vista comparatistico, non è esagerato affermare che lo Zoroastrismo ha fornito il materiale per la costruzione delle leggende escatologiche di tutte le grandi religioni del mondo civile: l'Islam, il tardo ebraismo, e in gran parte anche, per misteriose vie, il mondo delle saghe scandinave, il mondo delle leggende medievali cristiane sono senza dubbio tributari della religiosità iranica per le loro visioni angeliche ed escatologiche.²²

Lo Zoroastrismo, o religione mazdaica o mazdea (dal nome della divinità suprema Ahura Mazda), si basa sull'idea che al principio del mondo fossero esistiti due spiriti, l'uno malvagio che abbracciò la via del male, e l'altro buono che scelse, invece, la strada del bene. Coloro che intendano intraprendere un cammino retto dal bene devono per prima cosa seguire la parola del Signore Uno, Ahura Mazda, e le leggi che ha dato agli uomini per mezzo di un profeta, Zarathustra, dando ascolto a ciò che suggeriscono loro anche delle potenze angeliche le quali portano il nome di Rettitudine, Buon Pensiero, Santa Docilità, Regno Eletto, Integrità, Immortalità.²³

L'insieme delle credenze, dei dogmi e delle parabole zoroastriane è contenuta in una serie di testi che è possibile raggruppare in due grandi categorie: l'*Avesta*, una sorta di Bibbia per gli zoroastriani, scritto in un dialetto antico-iranico, che contiene ventuno libri sia di carattere prescrittivo, sia mistico che leggendario come i racconti delle visioni di Zarathustra; e la tradizione post-avestica in lingua pahlavica, molto varia per datazione e contenuto, che in alcuni casi continuò ad essere scritta e composta anche dopo la conquista araba.

²¹ Cfr. Cap. 3, p. 3.3.

²² A. BAUSANI, *Persia religiosa. Da Zarathustra a Bahā'u'llāh*, Il Saggiatore, Milano 1959, p. 19.

²³ Cfr. *Ibid.*, pp. 19-81.

Tra questo folto insieme di opere ve ne sono alcune di grande interesse e valore narrativo, il cui nome e contenuto ricorrerà spesso tra le pagine di questa tesi, come esempio il *Libro di Ardāi Virāf* che molti studiosi orientali in primis hanno voluto ravvisare come origine prima di molto materiale inerente ai viaggi ultraterreni giunto per vie traverse in Occidente, e confluito, finanche, nel poema dantesco. Di questo aspetto, delle vere o presunte fonti orientali della *Divina Commedia*, vorrei tuttavia discutere in maniera estesa più avanti, in un paragrafo specifico, in cui cercherò di mostrare come in Iran l'approccio a Dante sia stato spesso condizionato dall'idea che tra il nostro poeta e la letteratura persiana vi siano, sotto vari aspetti, numerosi legami.²⁴

Il lettore iraniano di Dante può approcciarsi dunque agli aspetti più tecnici e dottrinali della *Divina Commedia* attraverso due principali supporti: quello della sapienza islamica e quello più antico della tradizione zoroastriana, che forma il sostrato della cultura nazionale. Se è vero infatti che dovremmo fare lo sforzo di andare incontro ad un nuovo testo liberi da giudizi e opinioni già formulate, è innegabile che un'opera tanto importante e densa, come la *Divina Commedia*, richieda strumenti di comprensione molto perfezionati e, in questo senso, i persiani possono contare, per le ragioni storiche, religiose e culturali che ho appena cercato di evidenziare, su conoscenze pregresse e una sensibilità indubbiamente molto affini a quella medievale romanza.

Oltre però ad un interesse gnoseologico -che contraddistingue questo popolo appassionato da sempre ai temi della mistica e della religione- dietro alla spinta di conoscere Dante ci sono almeno altri due aspetti che vorrei evidenziare, uno è il culto e la venerazione dei persiani verso la poesia e i poeti; l'altro è la vivacità intellettuale che, nonostante i molti problemi concreti del paese, accende il popolo iraniano e i suoi tanti giovani.

²⁴ Cfr. Cap. 3.

1.2 Un paese di mistici, poeti e lettori.

Se in Europa i poeti sono di fatto poco noti al grande pubblico, esistono paesi del mondo, in cui quest'arte è riuscita a conservare un riconoscimento sociale eccezionale; l'Iran è uno di questi.

Ancora oggi lo studio della poesia, la pratica della poesia, in Iran è parte integrante della vita quotidiana di ognuno, senza distinzione di censo o cultura: una volta un tassista, apparentemente distratto dal traffico, ascoltava una conversazione tra noi studenti stranieri ed altri amici iraniani circa un verso del poeta medievale Sa'di, in cui si dice che l'uomo non è altro che una povera anima chiusa nella gabbia del corpo; ecco che il tassista ferma il taxi di colpo e dice: "Egredi e onorabilissimi dottori mi permetto di dissentire perché se è vero che Sa'di così dice, è vero anche che l'uomo è il più nobile delle creature e che Dio l'ha creato ad immagine e somiglianza di Lui. Io così reciterei: viva l'uomo che di Dio /l'immagine in terra propaga."

I poeti antichi sono venerati come santi e quelli contemporanei acclamati come icone popolari; una folla di giovani, famiglie ed anziani si reca ogni anno, nei giorni di festa, presso le tombe dei grandi poeti nazionali per rendere loro omaggio, pregare per la loro anima e recitare a memoria versi, mangiando all'ombra degli alberi che ornano i mausolei.

La traduttrice Faride Mahdavi-Dāmġāni individua, in questa affezione nei confronti della poesia, uno dei motivi principali della grande attenzione rivolta dai persiani a tutta la letteratura, anche quella straniera:

La Persia è un paese che è cresciuto con la poesia, come ho già detto. Per esempio, noi siamo soliti porre sempre – l'ho detto molte volte nelle mie interviste – il Corano accanto ai nostri libri di poesie, di Sa'di, oppure di Rumi, di tutti questi poeti. Non c'è differenza per noi fra il verbo divino e la poesia[...]Noi viviamo per la poesia: quando ci innamoriamo abbiamo la poesia dentro di noi[...] quando siamo tristi utilizziamo le poesie che ci danno sollievo; quando siamo allegri, di nuovo, leggiamo oppure recitiamo fra noi, o insieme ad altre persone, le poesie;

quando siamo delusi da una cosa, quando abbiamo bisogno che una persona ci dia una speranza, noi ascoltiamo sempre dalla bocca della mamma, del papà o di cugino, una poesia, dei versi, che ci donano la tranquillità. La poesia quindi, anche adesso, vive con noi ed è molto vibrante e i lettori persiani, soprattutto i giovani, ricevono con grande piacere nuove poesie dal mondo; è per questo che ho deciso, per esempio, di fare la traduzione delle più belle poesie francesi, delle più belle poesie spagnole ma anche portoghesi, inglesi, per far del bene a questi giovani, per farli conoscere ancora di più la poesia. E quindi la poesia, per noi, si definisce come un piccolo giardino con dei fiori, con un muro... così tipicamente persiano... la poesia è questo per noi; la poesia è come il bacio di un bimbo, la poesia è una cosa che sta con noi per sempre.²⁵

Uno studio pubblicato dall'Istituto di cultura della Repubblica Islamica dell'Iran con sede a Roma, riportando alcuni dati sensibili forniti dal Centro di Statistica della Repubblica Islamica, dimostra, in effetti, come i settori della cultura e della formazione siano in costante crescita: i libri scritti in persiano, i testi tradotti e immessi nel mercato nazionale, le biblioteche, i laureati, i ricercatori tutto sembra essersi triplicato dall'inizio della rivoluzione.²⁶

Al di là dell'intento forse propagandistico della ricerca, alcuni dati certi ci sono e cioè che l'Iran sia un paese mediamente molto colto e, sebbene l'industria, le nuove tecnologie e l'edilizia siano considerate il motore trainante della società, la formazione letteraria è una parte imprescindibile del *cursus studiorum* degli studenti.

Poiché moltissimi giovani desiderano uscire dal paese e immaginano un futuro all'estero, formarsi significa anche e approfondire la conoscenza i testi stranieri, dai quali assorbire il più possibile l'immaginario e il gusto dei paesi in cui sognano di vivere o di viaggiare. Le traduzioni sono dunque una parte molto

²⁵ Brano estratto da una lunga intervista rilasciata dalla traduttrice durante una conferenza pubblica tenutasi a Milano il 9 marzo 2004, presso il "Centro Culturale di Milano", coordinata da Luca Montecchi e intitolata "Vicino a Dante. Incontro con Farideh Mahdavi Damghani, autrice della traduzione persiana della Divina Commedia" (d'ora in poi citata come *Vicino a Dante*) pp.4-5. Il dibattito è consultabile nella sua interezza all'indirizzo internet <http://www.centroculturaledimilano.it>. Poiché si tratta di una trascrizione fedele di un intervento orale, in cui la traduttrice si esprimeva in italiano in modo molto spontaneo, ho ritenuto opportuno, nel massimo rispetto delle intenzioni della traduttrice, apportare alcune modifiche nella punteggiatura e, solo in certi casi, nella sintassi e nel lessico per consentirne una più agevole lettura.

²⁶ Cfr. "Una panoramica sulla Repubblica Islamica dell'Iran", a cura dell'*Istituto culturale della Repubblica Islamica dell'Iran*, Roma, febbraio 2012, disponibile sul sito Web: <http://rome.icro.ir>.

importante della produzione editoriale iraniana e i testi italiani, dopo gli inglesi e i francesi, sono da sempre richiesti ed estremamente ben accolti da un vasto pubblico di lettori.²⁷ Al proficuo rapporto di scambi culturali che da sempre intercorre tra l'Italia e l'Iran, vorrei però dedicare più tempo e soffermarmi tutto il prossimo capitolo.

1.3 La lingua

La lingua ufficiale della Repubblica Islamica dell'Iran è il persiano moderno o neopersiano, che i suoi parlanti sono soliti chiamare *fārsi* dal nome della regione geografica del *Fārs*, culla dell'antica civiltà persiana, terra raffinata ed orgogliosa con capitale **Shiraz** la quale divenne in epoca medievale, mentre sul resto del paese si riversava l'impeto mongolo e timuride, fucina del *bello stile*, patria dei più importanti poeti nazionali come Ḥāfez e Sa'di.

Approfitto di quanto appena scritto per aprire una parentesi terminologica. Nel corso della tesi utilizzerò alternativamente sia il nome *Persia*, sia il nome *Iran* e i relativi aggettivi *persiano*, *iraniano* e *iranico*. Oggi questi due sostantivi sono, di fatto, sinonimi ma alla loro origine indicavano fenomeni diversi: *Persia*, per secoli, ha indicato il paese in senso storico, culturale, etnico, linguistico e letterario, e lo si utilizza, ancora oggi, per richiamare alla memoria il suo passato storico. Siamo soliti usare invece l'aggettivo *iraniano* per riferirci ad un fenomeno contemporaneo, *iranico* invece per indicare un elemento relativo, generalmente, alle civiltà preislamiche

Il primo nome *Persia* (<*Persis*) è una delle denominazioni antiche, utilizzata in Occidente sin dalla tradizione greco-romana, e deriva per un fenomeno di estensione -come la lingua *Fārsi*- dal nome della regione prospiciente al Golfo Persico chiamata appunto *Pārs* (o *Fārs* che è forma arabizzata di *Pārs*) da sempre centro geografico e culturale del paese.²⁸ *Iran* (dal nome del mitico re iranico Iraj)

²⁷ Cfr., *Ibid.* pp. 25-43.

²⁸ Cfr. AA.VV., s.v. "Fārs", in *Encyclopaedia Iranica on-line* (d'ora in poi *E.I.I.*). L'*Encyclopaedia Iranica*, una delle fonti più autorevoli per gli studi sull'Iran e Asia Centrale, nata presso la

denominazione già sasanide, invece sin dal III secolo d. C. ha sempre qualificato la realtà politica dello stato, il complesso di regioni e province in cui il territorio si ripartisce e viene amministrato.

Il nome *Iran* cominciò ad affermarsi ufficialmente nel secolo scorso, per volontà dello Scià **Mohammad Reza Pahlavi** che chiese alle diplomazie di tutto il mondo di abbandonare la denominazione tradizionale e di riconoscere e utilizzare solo il nuovo termine, *Iran*, che avrebbe dovuto richiamare alla memoria sia le vestigia dell'antico impero achemenide -ricollegando così la dinastia moderna con gli antichi sovrani iranici- sia i mitici predecessori *Ariani*; sia infine appianare, anche a livello linguistico, tutte le differenze etniche presenti nel territorio: gli abitanti non sarebbero più stati solamente *persiani*, ovvero gente del *Fārs*, bensì tutti *iraniani*, cioè discendenti dell'antico popolo nomade originario dell'Asia Centrale che, nel II millennio a.C., penetrò nel Subcontinente indiano e si impose su un ampissimo territorio.²⁹

Tornando ora all'oggetto in questione, ovvero alla lingua parlata oggi in Iran, possiamo evidenziare come il *fārsi*, o *neopersiano* o *Modern Standard Persian* -secondo l'attuale terminologia anglosassone-³⁰ faccia parte del vasto insieme delle lingue iraniche, espressione occidentale del ramo degli idiomi indo-Iranici, afferenti, a loro volta, alla grande famiglia delle lingue indoeuropee. Ha una tendenza agglutinante e il suo ordine sintattico segue il modello soggetto-oggetto-verbo; privo della categoria del genere grammaticale è trascritto con l'alfabeto arabo,³¹ arricchito di alcuni segni che esprimono suoni non presenti nella lingua semitica;³² l'accento in generale cade sempre sull'ultima sillaba, particolare di cui i persiani vanno molto fieri perché, dicono, li accumuna all'eleganza del francese.

Columbia University nel 1979, stampa il primo fascicolo nel 1982. Poiché non ho potuto consultare la versione cartacea, ho dovuto necessariamente far riferimento alla versione on-line, accessibile liberamente all'indirizzo internet www.iranicaonline.org.

²⁹ Cfr. VERCELLIN 1986, *cit.*, pp.49-50.

³⁰ Cfr. G. WINDFUHR (a cura di) *The Iranian Languages*, Routledge, London-New York 2009, p. 416.

³¹ Per questo anche in persiano non vengono trascritte normalmente le vocali, ma è necessario vocalizzare ogni parola al momento della lettura.

³² Quattro sono i fonemi tipicamente persiani: l'occlusiva bilabiale sorda [p] <پ>; l'affricata palatale sorda [tʃ] <چ>; la fricativa palatale sonora [ʒ] <ژ>; ed infine una velare sonora che presenta una variata palatizzata [gʲ] <گ>.

Esso rappresenta il prodotto di continui assestamenti e variazioni di una lingua antica, la cui genesi può essere rintracciata nel *dialetto iranico sud-occidentale*, proprio delle tribù del territorio del *Fārs*, genti di origine indoeuropea che, a partire dal 1000 a.C, avevano cominciato a penetrare da nord nell'Altopiano Iranico e a organizzarsi in comunità strutturate e dotate di ordinamento, e che seppero più di tutti, in quest'area a sud-ovest del paese, svilupparsi ed accrescersi nell'Impero achemenide prima (559-331 a. C) e Sasanide poi (225-651 d. C).

Tre sono le fasi che gli studiosi indicano come salienti nel cammino genetico del persiano: quella *antica*, in scrittura cuneiforme (VI secolo a.C. - IV a.C. nota come antico persiano); quella *media* (III-VII secolo d.C.), in scrittura *pahlavi*, in cui si verificarono mutamenti strutturali importanti, come il passaggio da lingua sintetica a lingua analitica; ed infine *moderna* (dal VII secolo d.C.) in alfabeto arabo, che è sfociata, attraverso varie evoluzioni, nel neopersiano o *fārsī*.³³

Dell'antico persiano ci recano testimonianza alcune iscrizioni in carattere cuneiforme risalenti all'Impero Achemenide, di cui la più nota è sicuramente quella di *Bisotun*- nei pressi dell'odierna *Kermānšāh*- contenente il testamento politico e spirituale di Dario il Grande (525 a.C.). Le caratteristiche che lo identificano rispetto alle successive evoluzioni sono l'ampia morfologia flessionale e il carattere spiccatamente sintetico: possedeva per esempio otto casi che nel tempo si limitarono a sei- e distingueva il maschile, il femminile e il neutro, oltre che il plurale, il singolare e il duale.³⁴

L'avestico, altra antica lingua iranica, è da considerarsi invece un fenomeno distinto dall'antico persiano con cui è tangente solo in parte ed unicamente nella sua declinazione più tarda, detta *recente*, la quale non solo è cronologicamente posteriore ma anche assai discostante dalla sua forma precedente. Essa è la lingua con cui venne trasmesso l'insegnamento sapienziale zoroastriano poi raccolto, a partire dall'età sasanide, nell'*Avesta*, redatto in un alfabeto di derivazione aramaica che si sforzava di rendere con precisione un idioma che per moltissimo tempo fu solo parlato. La questione avestica è assai complessa perché i testi che ci

³³ Cfr. PIEMONTESE 1970, *cit.*, pp. 7-9.

³⁴ Si veda a proposito WINDFUHR (a cura di) 2009, *cit.*, pp. 44-48.

trasmettono questa lingua, così remota, sono in realtà influenzati dal substrato linguistico delle epoche nelle quali furono messi per iscritto.

Dal III secolo d.C., in epoca sasanide, possiamo cominciare a parlare di *Medio-persiano* che è, per molti aspetti, il primo vero antenato del neopersiano e il cui nome originario fu infatti *Pārsi*, la lingua dei Fārs, che si semplifica rispetto al suo predecessore e, come già ricordato, si trasforma da lingua sintetica in lingua analitica. Essa è una lingua più ricca grazie all'apporto del *Parto*- la lingua del popolo indoeuropeo dei Parti che dominò l'altopiano iranico dal 247 a.C fino al 224 d. C. - e di un nuovo alfabeto di derivazione aramaica che prese il nome di *pahlavi*, con cui, per estensione, definiamo sia la letteratura sia la lingua di corte. Nascono i primi scritti artistici, le cui redazioni sono però tarde -risalenti al IX secolo d.C.- e tuttavia il suo utilizzo maggiore ebbe carattere religioso ed amministrativo, come ci testimoniano invece più antiche iscrizioni. Dopo la caduta dell'Impero sasanide gli Zoroastriani continuarono a servirsi a lungo del *medio-persiano*, anche dopo la conquista araba (650 circa) e la nascita del persiano moderno.

L'avvento dell'Islam rappresenta un momento cruciale della storia dell'Iran e del suo popolo, un evento che cambia radicalmente il volto di queste terre e che ha determinato uno dei fenomeni linguistici più interessanti di sempre.

La conquista araba, conclusasi in gran parte già nella prima metà del VII secolo, ebbe come risultato l'esplosione di una cultura raffinata e sensibile, nata dall'amalgama inestricabile tra la nuova componente araba e musulmana e l'originaria matrice iranica. L'Islam diventa, con una naturalezza quasi misteriosa, la religione vera ed intima della maggior parte dei persiani, i quali leggono e venerano il Corano e la lingua con cui Dio si è rivelato al Profeta. Sarà bene tuttavia notare che i persiani accolsero tutt'altro che passivamente l'Islam della penisola araba; ne trasformarono anzi moltissimi aspetti, secondo il loro carattere indoeuropeo e secondo la loro spiccata coscienza nazionalistica; un iraniano ancora oggi non accetta di buon grado di essere scambiato per un "fratello" arabo, e viceversa.

È tra il VIII e il X secolo che si attua la transizione dal *medio-persiano* al *Neopersiano*, ovvero quando l'arabo comincia a permeare profondamente il fārsi e a mutarne gran parte dell'alfabeto, della fonologia, della grammatica e del vocabolario.

Per un fenomeno che per molti aspetti può essere paragonato a quanto accadde nell'inglese con la penetrazione del franco-normanno, si stima che le parole arabe presenti nel persiano fossero nel X secolo il trenta per cento e nel XII secolo componessero ormai la metà del vocabolario. Ancora oggi la metà del lessico letterario è di derivazione araba, nel parlato invece la percentuale si riduce al solo venticinque per cento. Anche nella grammatica si riscontrano evidenti tangenze con l'arabo, nella formazione per esempio dei plurali in – *āt* o nei *plurali fratti*, e ancora nell'occorrenza sporadica dell'articolo determinativo *al-* assente del tutto in persiano il quale non possiede articoli determinativi.³⁵

È seguito quindi un tempo- circa due secoli- nel quale il persiano ha dovuto “riaggiustarsi”, rimodellarsi addosso questa nuova veste “arabizzata” e, mentre i dotti e scienziati persiani componevano il diritto e i testi della teologia in arabo- che continuerà a essere la lingua principe delle scienze fino all'epoca moderna e contemporanea- la produzione in fārsī ha taciuto, è rimasta in un silenzio operoso dal quale è riemersa nel X secolo esplodendo, già accademica ed aristocratica, nella poesia delle varie corti che dominavano autonome sull'altopiano, in particolare quella dei Samanidi che dominavano le regioni del nord-est, il Khorāsān e Transoxiana, ed ebbero Bukhara per capitale (864-1005).³⁶

Era questa una lingua ingentilita e colta che alcuni definiscono più precisamente *dari* (o *Early New Persian Darī*), sviluppatasi originariamente nei territori settentrionali del Khorāsān, dell'Afghanistan e dell'odierno Uzbekistan (VII-X sec.), e che presto divenne *lingua franca* in tutta l'Asia Centrale (X sec.) e

³⁵ Cfr. G. LAZARD, « Les emprunts arabes dans la prose persane du X^e au XII^e siècle: aperçu statistique », in *Revue de l'Ecole nationale des langues orientales*, 2, 1965, pp. 53-67.

³⁶ Lo studioso Abdolhossein Zarrinkoub intitolò significativamente un suo noto saggio, riguardante i primi secoli dell'Islam in Iran: *Dō qarn-e sokut* ovvero *Due secoli di silenzio*. Pubblicato per la prima volta nel 1957 assumeva però un tono critico nei confronti degli arabi, giudicati alla stregua di rozzi invasori che, giunti in Persia, finirono per alterare negativamente la millenaria civiltà iranica. Cfr. A. ZARRINKOUB, *Dō qarn-e sokut*, Soḥan, Tehran 2000.

veicolo maggiore della prima ondata d'islamizzazione; ma non solo, anche il linguaggio della nuova letteratura persiana fortemente ispirata ai modelli arabi. Probabilmente *darī* significava “lingua di corte” ed era il termine con cui già ci si riferiva alla lingua amministrativa e di uso comune del tardo impero sasanide che aveva tratti tipici delle regioni a nord-est del *Fārs*, come il Khorāsān, da cui si origina per fiorire, nel X secolo, in quello che viene definito appunto *Early New Persian Dāri*.³⁷ È in *dari* che si affermano i generi maggiori, come per esempio la poesia epica con lo *Šah-nāme* (Libro dei Re) di Ferdusi, una cronaca annalistica suddivisa per regni, che accoglie tutta l'epopea popolare iranica rimodellata attraverso il filtro zoroastriano e sasanide.³⁸

La stabilità di questi regni feudali era destinata però ad essere breve e molte furono le incursioni di popolazioni turche dai confini settentrionali, fino alla definitiva irruzione dei Selgiuchidi i quali riuscirono a creare un impero che, dalle steppe dell'Asia Centrale alle sponde del Mediterraneo, durò compatto ufficialmente un secolo (1038-1157). Anche il dominio dei Selgiuchidi tuttavia non fu in grado di fermare le spinte centrifughe che da sempre avevano contraddistinto queste ampie regioni, le quali si sgretolarono in tanti stati provinciali indipendenti, controllati attraverso il carisma e le relazioni personali da militari e funzionari.

È tuttavia proprio tra il XI e il XII secolo che il persiano meglio si struttura e ritorna, come in principio, ad essere coltivato nel Fārs, a Shiraz, dove ammorbidisce i tratti spiccatamente nord-orientali e si avvia a diventare la varietà linguistica che oggi noi conosciamo; parallelamente si affermano forme metriche come la *quartina*, la quale avrà una risonanza straordinaria in tutto il mondo musulmano ma che trae la sua origine nel substrato popolare iranico, di cui maestro fu il grande poeta ‘Omar Khayyām.³⁹

Nel XIII secolo giungono sull'altopiano i Mongoli. Eccetto nel momento iniziale piuttosto violento, Gl'Ilkhanidi- dinastia mongola che resse l'Iran fino all'arrivo di Tamerlano- furono tutt'altro che nefasti e concessero molta libertà

³⁷ Cfr. WINDFUHR (a cura di) 2009, *cit.*, pp. 419-420.

³⁸ Cfr. PIEMONTESE 1970, *cit.*, pp. 13-25.

³⁹ Cfr., *Ibid.*, pp. 58-134.

alle regioni. Essi assorbirono completamente la cultura indigena, convertendosi all'Islam, e innalzarono splendide costruzioni in tutto il paese; da un punto di vista culturale e letterario si raggiungono i vertici della perfezione formale, scrivono in questo frangente storico i più importanti autori persiani: Rumi, Sa'di, Hafez.⁴⁰

Da questo momento fino al XIX secolo, il persiano diventa la lingua poetica ed accademica per eccellenza dalla Turchia all'India, a prescindere dall'alternanza della Fortuna e dell'avvicinarsi delle varie dinastie. Grammatiche, dizionari, manuali di *belle lettere* si trovano dal mondo Ottomano alla corte dei Mogul, dove si sviluppa un vera e propria varietà vernacolare di persiano surclassato solo, alla metà dell'Ottocento, dall'arrivo degli Inglesi e del loro dominio politico ed economico.

È naturale che il persiano abbia continuato a modificarsi nel tempo, tanto che oggi noi possiamo distinguere almeno tre registri sociolinguistici: il *fārsī*, ovvero il neopersiano scritto normativo, o il *darī* afghano; il *tehrāni*, vale a dire il persiano colloquiale, usato soprattutto nel parlato e che si irradia in tutto l'Iran a partire dalla popolosa capitale, Tehran, il quale ha avuto, con il passare del tempo, effetti anche sulla lingua scritta; ed infine quello che viene definito *khod-emān-i* ovvero il registro familiare, non normativo, in voga soprattutto a Tehran.

Ci sono poi all'interno del paese moltissime varietà regionali e locali come per esempio il *Ḥorāsāni*, il più importante e diffuso dall'est di Tehran fino all'Afghanistan, o altre ancora influenzate talvolta da parlate non-persiane, come il *Bandari* o il *Minābi*, diffusi nell'area di Bandar Abbas sul Golfo Persico, in cui l'arabo è decisamente preponderante a causa della vicinanza geografica, etnica e culturale con l'Oman e gli Emirati Arabi Uniti.⁴¹

Il *fārsī* ha integrato inoltre un discreto numero di parole dal turco, alcune d'origine mongola e, in epoche più recenti, prima il francese e poi l'inglese sono diventate la fonte principale di numerosi prestiti; i persiani da sempre hanno

⁴⁰Cfr., *Ibid.*, pp. 137-169.

⁴¹ Per uno studio completo sulle varietà regionali in Iran cfr. WINDFUHR (a cura di) 2009, *cit.*, pp. 1-42.

dovuto –e voluto- accogliere le lingue di tutti i popoli che sono passati attraverso loro terra, quest’altopiano arido crocevia perenne di razze, uomini, merci e saperi.

Quest’estrema permeabilità che storicamente caratterizza il persiano aveva suscitato già in epoca Qājār, all’inizio dell’Ottocento, un vivo interesse intorno alla *questione della lingua* la quale, sempre, porta con sè divisioni tra puristi ed esterofili, provocando accessi dibattiti circa l’identità vera e profonda di un popolo.

Molti studiosi iraniani cominciarono ad affermare che la promiscuità con l’arabo fosse il punto debole del persiano, che fosse necessario affrancarsi dal ricorso obbligato a parole straniere e che fosse auspicabile un ritorno ad una lingua genuina e arcaica; ciò avrebbe significato intraprendere una poderosa riforma del lessico, da secoli ormai imbevuto di parole di origine araba in ogni ambito, dalla religione alla scienza, dalla letteratura alla vita quotidiana.⁴²

La questione oggi è ancora aperta e, specialmente rispetto all’arabo, è improprio sia parlare di *bilinguismo*, sia di *diglossia*: di fatto i persiani impiegano di continuo, meccanicamente, parole arabe sedimentatesi da secoli nel fārsi; e l’arabo, del resto, continua a essere materia obbligatoria nelle scuole, la lingua della religione e della letteratura più impegnata, ma, laddove l’alternativa esista, quasi sicuramente gli iraniani sceglieranno di esprimersi attraverso un equivalente persiano, convinti che la propria lingua primigenia possa esprimere più efficacemente ciò che essi intendono dire, desiderosi soprattutto di manifestare, attraverso la lingua, il loro forte orgoglio nazionale.

Quanto la lingua, la cultura e la letteratura persiana siano ritenuti centrali nella vita del paese ce lo dimostra un interessante intervento che la Guida Suprema della Rivoluzione Islamica, l’Āyatollāh Ḥāmene’i, ha pronunciato durante un convegno internazionale di docenti di persiano, i cui passi salienti ci raccontano di

⁴² Si veda l’interessante articolo di M. POLIMENO, “Questione della lingua e identità culturale in Iran”, in TORNESELLO (a cura di) 2003, *cit.*, pp. 169-183.

un popolo fiero e convinto che la propria unicità risieda anche- e soprattutto- nella lingua:⁴³

“[...]la lingua persiana, per noi che parliamo persiano -sia iraniani che appartenenti ad altre nazioni che conversano in tale idioma- è eredità *magnifica, fulgida* e di grande *valore*, è fonte della nostra fierezza e generoso torrente che corre dall’eccelso Tesoro delle eredità culturali; in una parola, è tutta la nostra *ricchezza*. In verità la lingua persiana è la cifra della nostra identità culturale e forse poche altre realtà, in mezzo a noi, raggiungono il valore e il significato di questa.”⁴⁴

E meglio di chiunque altro loda e ricapitola, come un innamorato, i vanti della propria amata:

“[...] si giova di un ampio lessico[...]forma nomi composti, e ciò nel senso che esiste nella lingua stessa una fonte generatrice perpetua[...]ha armonia musicale, ciò significa che si tratta di una lingua piana e che accarezza l’orecchio, che non è nel novero delle lingue aspre, dure e volgari[...] Non v’è settore, nel dominio dello scibile umano, di cui questa lingua non possa portare il peso, o che sia incapace di interpretare, manifestare ed esprimere.”⁴⁵

Vedremo più avanti, nella seconda parte della tesi dedicata all’analisi della *Divina Commedia* tradotta da Faride Mahdavi-Dāmġāni, che le scelte lessicali non saranno mai date per scontate; anzi, ricorrendo talvolta al confronto con le soluzioni proposte dai traduttori arabi, sarà possibile osservare da vicino tutta la problematicità di compiere selezioni del genere in ambito persiano, dove lingue, religioni e tradizioni si stratificano e si mescolano da millenni, senza soluzione di continuità, a formare una civiltà straordinariamente complessa.⁴⁶

⁴³ Il testo integrale dell’intervento si trova tradotto in M. POLIMENO, “Riforma della lingua e politica culturale nella repubblica islamica d’Iran: in margine a un discorso dell’ Āyatollāh Khāmene’ī”, in *Oriente Moderno*, 15 (76), Nr. 1, 1996, pp. 91-110.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Cfr. 6.1, parte dedicata alla traduzione del nome delle tre cantiche.

La *Divina Commedia*, in quanto opera dal contenuto religioso oltre che narrativo, avrebbe infatti tutte le caratteristiche necessarie per essere tradotta anche attraverso il supporto del poderoso e inflessibile vocabolario coranico, e tuttavia, spesso, verrà preferita comunque la terminologia persiana, che trova la sua origine remota nell'immaginario zoroastriano.

Attraverso lo studio dell'alternanza tra arabo e persiano nel testo di Faride Mahdavi-Dāmġāni, e delle differenze che distinguono l'approccio arabo da quello persiano al testo della *Commedia*, mio interesse sarà quello dunque di far emergere il carattere speciale della ricezione di Dante in Iran, dove i traduttori desiderano smussare "l'alterità" dell'opera dantesca e condurre il lettore ad una immedesimazione con quanto il poeta fiorentino racconta.

2. La letteratura italiana in Iran

Sebbene non sia possibile parlare di una vera e propria scuola di studi italianistici in Iran e gli autori della nostra letteratura non siano mai stati studiati con sistematicità, assai più industrioso risulta essere invece il mondo dell'editoria che, a partire dagli anni Cinquanta, ha fornito al pubblico iraniano numerose traduzioni di opere italiane.

Molto approfondito ed esaustivo a tal proposito risulta essere il già citato saggio *La letteratura italiana in Persia*⁴⁷ di Angelo Michele Piemontese, frutto di decenni di studio e di ricerche effettuati soprattutto a Tehran dove, dal 1988 al 1999, l'insigne iranista ha svolto il ruolo di Addetto Culturale e direttore dell'Istituto Italiano di Cultura. Questo testo è una riserva utilissima di dati circa la fortuna delle nostre opere in Iran dal 1600 sino al 2003, anno di pubblicazione del volume, poiché censisce ed enumera non solo gli studiosi interessati alla letteratura italiana, i traduttori e i saggisti, ma anche le case editrici, le riviste, le antologie che hanno reso possibile una circolazione sempre maggiore della letteratura italiana in Iran.

Piemontese ricorda come la traduzione sia da sempre la principale via di contatto attraverso cui si innescano e si sviluppano i rapporti tra culture diverse, e come essa sin dall'antichità, in epoca ellenistica e medievale in special modo, abbia percorso una rotta bidirezionale tra Oriente e Occidente. La traduzione è stato il mezzo attraverso cui si è creata nel tempo una grande *biblioteca comune* composta soprattutto da testi medici, scientifici e filosofici scritti originariamente in greco, tradotti quindi in persiano, siriano e arabo, e poi ritradotti dall'arabo in latino; o viceversa da leggende e racconti dell'antica Asia che attraverso vari canali sono giunte in Europa ad arricchire le varie letterature nazionali.⁴⁸

In età moderna il primo testo occidentale tradotto in persiano sembrerebbe essere stata proprio un'opera italiana, un trattato di magia naturale medica di

⁴⁷ PIEMONTESE 2003, *cit.*

⁴⁸ Cfr., *Ibid.*, p. 27.

Tomaso Tomai, intitolato *Idea del giardino del mondo*, vòlto in fārsi tra il 1642 e il 1650 da Mohammad Zaman, detto il *farangihvan* “colui che conosce la lingua europea”, un giovanissimo e valente studioso formatosi con ogni probabilità presso il convento dei Carmelitani di Isfahan, nucleo del proselitismo cattolico in Iran, sorto all’inizio del Seicento per volontà di Papa Clemente VIII come segno tangibile della politica anti ottomana iniziata da Pio V il quale, per primo, aveva formalizzato una rete di relazioni con lo Scia di Persia;⁴⁹ lo stimolo a tradurre il trattato di Tomai deve essere stato l’argomento stesso: il giardino, luogo amatissimo dai persiani ed elemento architettonico per eccellenza delle sue città storiche.

Nei secoli successivi l’Iran fu caratterizzato da un forte isolamento politico e culturale dal quale riemerse solo nello scorcio finale dell’Ottocento, quando le potenze europee come la Francia, Gran Bretagna e Russia - interessate alle potenzialità energetiche e geopolitiche dell’altopiano iranico- cominciarono a tessere intensi rapporti con la dinastia Qagiar; è proprio in quest’epoca che si ricomincia a tradurre e non più, come nel passato, i testi della trattatistica dotta bensì i capolavori della narrativa europea. La presenza italiana restò tuttavia marginale, sia per il minor peso dei nostri autori all’interno del sistema letterario ottocentesco, sia per la minor importanza delle relazioni economiche e diplomatiche tra Italia e Iran.⁵⁰

Sin da subito si stabilì una preferenza per gli autori moderni e contemporanei, per la prosa giornalistica e narrativa; venivano amati in particolare il romanzo storico, il racconto e la drammaturgia. C’era grande curiosità e voglia di aggiornarsi circa le novità in auge in Europa, si studiavano le lingue veicolari più prestigiose, soprattutto il francese e l’inglese, e nacquero così le prime riviste di carattere letterario dove si proponevano brani scelti tratti dagli autori francesi, russi, tedeschi e inglesi.

Fu a seguito della lettura e della diffusione dei romanzi libertini francesi, e di un abbassamento quindi delle barriere della pubblica pudicizia, che si crearono le

⁴⁹ Cfr. F. RICHARD, s.v. “Carmelites in Persia”, in *E.I.I.*

⁵⁰ Cfr. BERTOTTI, ORSATTI 1992, *cit.*, p. 257.

condizioni adatte alla pubblicazione della seconda traduzione persiana di un testo italiano ovvero il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, ad opera di un dotto funzionario pubblico, Ahamad Khan, prefetto del porto di Bushehr sul Golfo Persico che pubblicò nel 1905, traducendo dal francese, una versione del prologo e delle cinquanta novelle delle prime 5 giornate, litografata e arricchita di molte tavole illustrate.⁵¹

Dopo Boccaccio fu la volta nel 1939 del saggio di Benito Mussolini intitolato *La dottrina del Fascismo*, per la traduzione di Šoġā‘aldin Šafā, autore poco più tardi della prima versione integrale della *Divina Commedia* il quale prestò, in questa prima occasione, la sua approfondita conoscenza delle lingue europee alla politica filogermanica dello Scià Reza Pahlavi che venne cacciato e costretto all’esilio nel 1941.⁵²

L’interesse a conoscere ed approfondire le dottrine politiche d’Occidente dovette essere la spinta anche alla quarta traduzione importante. Nel 1945 infatti, in un periodo di grande instabilità e di intenso dibattito pubblico, Mohammad Mahmud, uomo di cultura e fervente nazionalista, diede alle stampe la prima versione persiana del *Principe* di Machiavelli, eseguita dall’inglese già nel 1932 e tenuta fino a quel momento nascosta a causa della censura. Con questa pubblicazione si intendeva colpire l’intera classe dirigente che aveva portato il paese alla rovina e non era stata capace di scongiurare l’occupazione da parte delle truppe alleate russe, britanniche e statunitensi.⁵³

Fu a partire dagli anni Cinquanta- dal momento in cui i Pahlavi nella persona di Mohammad Reza (1941-1979) ebbero ripristinato dopo un breve colpo di stato la monarchia e ricondotto l’Iran nell’orbita statunitense- che prese avvio un’ampia circolazione editoriale di opere italiane, soprattutto a seguito del successo della prima traduzione della *Divina Commedia* ad opera del prima ricordato Šoġā‘aldin

⁵¹ Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, pp. 48-54, e per le ulteriori e successive edizioni di opere di Boccaccio si veda alle pp. 167-169.

⁵² Cfr., *Ibid.*, p. 55.

⁵³ Cfr., *Ibid.*, p. 56; per una panoramica completa delle traduzioni, degli studi e dei saggi su Machiavelli editi in Iran si veda alle pp. 207-211.

Šafā, uomo molto legato allo Scià al cui lavoro mi riservo di dedicare un'approfondita analisi nel capitolo successivo.

I lettori dimostrarono subito grande interesse verso le forme della narrativa breve e del romanzo, amando gli autori del neorealismo, come Moravia o Cassola⁵⁴, ma anche i classici moderni; lo stesso Shafa pubblicò negli anni in rivista brani tratti da Cellini, Metastasio, Alfieri, Leopardi, Manzoni, Carducci, Fogazzaro, Verga, Pascoli, D'Annunzio, Deledda e Pirandello, autore particolarmente amato e forse il più tradotto e letto ancora oggi.⁵⁵

Un momento molto importante per la diffusione della cultura italiana in Iran fu, negli anni Sessanta, la nascita dell'Istituto di Cultura presso l'Ambasciata italiana a Tehran che da allora contribuisce attivamente a incrementare la conoscenza della lingua e della cultura italiana. È in questo contesto per esempio che, nel 1962 presso il più importante anfiteatro cittadino, venne messo in scena *Sei personaggi in cerca d'autore* dramma pirandelliano per eccellenza in cui attrice principale fu Faruğ Farroḡzad, celeberrima poetessa e intellettuale oggi nota anche in Italia grazie a recenti traduzioni.⁵⁶

Il romanzo però che riuscì ad ottenere il maggior successo editoriale e per questo più volte ristampato fu *Pane e Vino* di Ignazio Silone, scrittore apprezzato soprattutto per il suo sguardo sensibile e attento verso le rivendicazioni dei ceti contadini e operai, tema al centro anche dei romanzi iraniani degli anni Sessanta.⁵⁷

Negli anni Settanta fu soprattutto lo stile asciutto e incisivo di Oriana Fallaci ad attrarre l'attenzione dei lettori iraniani e la sua figura pubblica assai controversa portò addirittura alla pubblicazione di alcune interviste con giornalisti locali. Fece scandalo una richiesta economica che la scrittrice italiana fece ad un editore per

⁵⁴ L'elenco completo delle numerosissime traduzioni dalle opere di Moravia è facilmente consultabile sempre in PIEMONTESE 2003, *cit.*, pp. 215-220; per quanto concerne invece Cassola si veda p. 179.

⁵⁵ Cfr. ASGARI 2012, *cit.*, p. 31.

⁵⁶ F. FARROKHZAD, *La strage dei fiori*, (a cura di) D. INGENITO, Orientexpress, Napoli 2008; e ancora F. FARROKHZAD, *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, (a cura di) F. Mardani, presentazione di C. Saccone, Aliberti Editore, Reggio Emilia 2009.

⁵⁷ Cfr. ASGARI 2012, *cit.*, p. 32; per le edizioni sin ora condotte di opere di Ignazio Silone si veda PIEMONTESE 2003, *cit.*, pp. 241-242.

aver tradotto in persiano e diffuso in tutto il paese una sua intervista alla Guida Suprema Imam Khomeini; la Fallaci chiedeva cinquemila dollari per i diritti d'autore ma le venne ricordato che l'Iran "non riconosce e non applica le disposizioni mondiali in materia di *copyright*."⁵⁸

Tra le scrittrici fu molto amata anche Alba De Céspedes, tradotta a partire dagli anni Sessanta da Bahman Farzane, forse il più importante ed attivo tra gli italianisti, traduttore anche di Grazia Deledda, altra nota scrittrice molto amata in Iran assieme a Natalia Ginzburg.⁵⁹

Nel 1974 la prestigiosissima casa editrice Amir Kabir⁶⁰ volle pubblicare *Paesi tuoi e Il compagno* di Cesare Pavese e, in quegli stessi anni, ebbe molta risonanza anche *Conversazioni in Sicilia* di Elio Vittorini.

L'amore per la forma del racconto breve dalle atmosfere sospese e surreali che caratterizza la letteratura persiana contemporanea, negli anni Settanta, trovò riscontro in Buzzati, Calvino e Sciascia⁶¹. In particolare grande attenzione fu riservata a Dino Buzzati; ancora oggi molti giovani traduttori si mettono alla prova con i suoi testi e numerosi sono gli interventi critici a lui dedicati. Uno dei motivi di tanto successo è da rintracciare probabilmente anche nella fortuna dell'adattamento cinematografico del *Deserto dei Tartari*, diretto nel 1976 da Valerio Zurlino e girato proprio nei pressi di Bam, città storica dell'Iran centrale e meraviglia dell'architettura mondiale, andata quasi completamente distrutta durante il terremoto del 2003.

Anche dopo la Rivoluzione Islamica del 1979, che trasformò profondamente il volto del paese, inaspettatamente il lavoro dei traduttori continuò senza sosta. Nonostante la gravità della situazione interna, l'instaurazione di un regime

⁵⁸ Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 32 e pp. 188-192 in cui è possibile trovare un elenco completo delle opere tradotte, delle interviste e delle critiche inerenti ad Oriana Fallaci.

⁵⁹ Per una lista completa dei romanzi e racconti tradotti in persiano cfr., *Ibid.*, p. 184.

⁶⁰ Anche *l'Encyclopaedia Iranica* dedica alla casa editrice Amir Kabir, promotrice di moltissime traduzioni dei capolavori di tutto il mondo, un approfondimento. Cfr. s. v. "Amir Kabir", in *E.I.I.*

⁶¹ Le traduzioni di opere di Dino Buzzati sono molte e riportate con attenzione da Piemontese in appendice al saggio più volte citato a pp. 172-174; anche Calvino comincia ad essere studiato e divulgato a partire negli anni Settanta, per un elenco completo delle traduzioni cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 175-177; lo stesso anche per Leonardo Sciascia, conosciuto a partire dal 1979 con la versione persiana di *Il giorno della civetta*, cfr. *Ibid.*, pp. 240-241.

religioso in certe fasi molto repressivo e le ferite profonde di una guerra sanguinosissima combattuta contro l'Iraq (1980-1988) negli anni Novanta vengono fatti conoscere al pubblico iraniano gli autori italiani contemporanei di maggior successo anche in patria: Tabucchi⁶², Dario Fo e Franca Rame⁶³, Susanna Tamaro⁶⁴, Baricco⁶⁵ e soprattutto Umberto Eco⁶⁶ il quale non manca mai, per sua ammissione, di interessarsi al destino delle proprie opere sparse e tradotte in giro per il mondo e che più volte ha ricevuto inviti a recarsi in Iran per tenere lezioni magistrali da giovani e interessati studiosi.⁶⁷

Dagli anni Cinquanta ad oggi sono dunque molti gli autori italiani diventati noti o meno noti in Iran, alcuni attraverso la divulgazione di saggi stranieri a loro dedicati, altri attraverso la pubblicazione in persiano di pochi brani scelti o, nei casi più fortunati, di innumerevoli riedizioni:

Giuseppe Adamo; Sibilla Aleramo; Vincenzo degli Alessandri; Vittorio Alfieri; Francesco Algarotti; **Dante Alighieri**; Corrado Alvaro, Antonio Amurri, Giulio Andreotti; Giovanni Maria Angiolello; Giovanni Battista Angioletti; Michelangelo Antonioni; Pietro Aretino; Ludovico Ariosto; Mario Arnaboldi; Riccardo Bacchelli; Antonio Baldini; Guido Ballo; Matteo Bandello; Franco Bandini; Anna Banti, Josaphat Barbaro; Alessandro Baricco; Luigi Bartolini; Luigi junior Barzini; Giorgio Bassani; Sam Benelli; Leonardo Benevolo; Angelo Beolco; Carlo Bernari; Giuseppe Berto; Bernardo Bertolucci; Carlo Betocchi; Ugo Betti; Alberto Bevilacqua; Norberto Bobbio; **Giovanni Boccaccio**; Traiano Boccalini; Arrigo Boito; Elena Bono; Massimo Bontempelli; Giuseppe Antonio Borghese; Vitaliano Brancati; Virgilio Brocchi; Giordano Bruno;

⁶² Nello suo studio Piemontese ricorda due traduzioni di *Sostiene Pereira* (1995; 1998) che definisce come inedite ed una di *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1999) sempre in fase di stampa, cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 244. Grazie all'*Index Translationum* redatto dall'UNESCO (d'ora in poi *X. Trans.*), indice delle opere tradotte in tutto il mondo, informatizzato dal 1979, aggiornato circa ogni tre anni e consultabile all'indirizzo www.unesco.org/culture/xtrans/, possiamo rilevare l'avvenuta pubblicazione di *Sostiene Pereira: Qatl nevisande beh ravāyat Pereira*, trad. dall'italiano di Sh. Sharfi 1999, Nashr-e Goftār, Tehran 1999; *I dialoghi mancati: Dyalog -eye natamam. Duo namayeshnameh kutah*, trad. dall'italiano di V. Farāmarz, Negar va Nyma, Tehran 2004; *Notturmo indiano: Shab-eye hend*, trad. dall'italiano di H. Soroush, Heshmeh, Tehran 2004. Cfr. *X. Trans, cit.*, s.v. "Antonio Tabucchi, lingue: italiano-farsi"

⁶³ Cfr. PIEMONTESE 2003, p. 194. A quanto riportato da Piemontese si aggiungono, nel solo anno 2004, la pubblicazione di *Morte accidentale di un anarchico: Marg taşadofi yek anarshist*, trad. dall'inglese di A. Yadollah, Qatreh, Tehran 2004; di *Non si paga, Non si paga!: Hesāb pardākht nemīsheh*, trad. dal tedesco di J. Jahed, Digar, Tehran 2004); e di *Manuale minimo dell'attore: Farhang kuchak honarpīsheh*, trad. dal tedesco di I. Zahri, Qatreh, Tehran 2004). Cfr. *X. Trans.* s.v. "Dario Fo, lingue: italiano-farsi"

⁶⁴ Per le edizioni cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 244.

⁶⁵ Cfr. *Ibid.*, 2003, p. 165; nell'*X. Trans.* inoltre sono riportate altre due traduzioni di *Seta* solo nel 2004: *Abrysham* per la trad. dal francese di S. Hā'ery, Chāv, Tehran 2004; e *Pyleh Eshq* tradotto sempre dal francese da E. Dārchynyān, Elm, Tehran 2004. Cfr. *X. Trans, cit.*, s.v. "Alessandro Baricco, lingue: italiano-farsi"

⁶⁶ Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, pp. 186-188.

⁶⁷ Cfr. U. ECO, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in NERGAARD (a cura di) 2007b, *cit.*, pp. 130 e sgg.

Ignazio Buttitta; **Michelangelo Buonarroti**; **Dino Buzzati**; Italo Calvino; Salvatore Camarrano; Ezio Camuncoli; Tommaso Campanella; Carlo Cantori; Giosue Carducci; G. Giacomo Casanova; Antonio Cassese; Carlo Cassola; Baldassarre Castiglione; Benvenuto Cellini; Luigi Chiarelli; Nicola Chiaromonte; Bruno Cicognani; Carlo Maria Cipolla; Pietro Citati; **Carlo Collodi**; Furio Colombo; Vittoria Colonna; Giovanni Comisso, Dino Compagni; Ambrogio Contarini; Benedetto Croce; **Gabriele D'Annunzio**; Alba De Céspedes; Ada De Judicibus Lisena; Grazia Deledda; Giorgio Del Vecchio; Pietro Della Valle; Mario De Micheli; Alberto De Rosa; Giuseppe De'Rossi; **Umberto Eco**; **Oriana Fallaci**; **Federico Fellini**; Beppe Fenoglio; Marsilio Ficino; **Dario Fo e Franca Rame**; Antonio Fogazzaro; Ugo Foscolo; Francesco D'Assisi; Francesco Romano; Mario Fratti; Angelo Frattini; Carlo Emilio Gadda; **Galileo Galilei**; Giovanni Francesco Gemelli Careri; Giovanni Gentile; Antonio Ghislanzoni; Carlo Ginzburg; **Natalia Ginzburg**; Vincenzo Gioberti; Giovanni Fiorentino; Giovanni Giraldo Cinzio; **Carlo Goldoni**; Corrado Govoni; Carlo Gozzi; **Antonio Gramsci**; Giovanni Guareschi; Francesco Guicciardini; Helenio Herrera; Luigi Illica; Jacopone da Todì; Piero Jahier; Francesco Jovine; Gina Labriola; Gina Lagorio; Luigi Lamberti; Gavino Ledda; Leonardo da Vinci; Giacomo Leopardi; Carlo Levi; Primo Levi; Alberto Liuzzo; Mario Lodi; Spartaco Lucarini; Franco Lucentini; Mario Luzi; Emanuele Luzzati e Tonino Conte; Maria Antonietta Maciocchi; **Niccolò Machiavelli**; Laura Maini; Curzio Malaparte; Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli; Gianna Manzini; Alessandro Manzoni; Dacia Maraini; Filippo Tommaso Marinetti; Giambattista Marino; Giuseppe Marotta; Giuseppe Mazzini; Lorenzo de' Medici; Michele Mambrè; Pietro Metastasio; Eugenio Montale; Indro Montanelli; Carlo Montella; Maria Montessori; Elsa Morante; **Alberto Moravia**; Marino Moretti; Bruno Monari; Benito Mussolini; Dario Nicodemi; Alfredo Oriani; Lanfranco Orsini; Aldo Palazzeschi; Alfredo Panzini; Giovanni Papini; Vilfredo Pereto; Giuseppe Parini; Paolo Peruta; Giovanni Pascoli; Pier Paolo Pasolini; **Cesare Pavese**; Enrico Pea; Silvio Pellico; Sandro Penna; Francesco Petrarca; Raffaele Pettazoni; Francesco Maria Piave; Giovanni Pico della Mirandola; Albino Pierro; Antonio Pigafetta; Rosanna Pilone; **Luigi Pirandello**; Roberto Piumini; Fernanda Pivano; Angiolo Poliziano; Marco Polo; Mario Pomilio; Vasco Pratolini; Michele Prisco; Antonio Pucci; Luigi Pulci; Pier Antonio Quarantotti Gambini; Salvatore Quasimodo; Angelo Rambelli; Natale Ramini; Domenico Rea; Leonida Repaci; Matteo S.J Ricci; Gianni Rodari; Gian Domenico Romagnosi; Felice Romani; Alberto Ronchey; Girolamo Rosmini; Roberto Rossellini; Renzo Rosso; Pier Maria Rosso di San Secondo; Umberto Saba; Francesco Sacchetti; Luigi Santucci; Alberto Savinio; Girolamo Savonarola; Leonardo Sciascia; Guido Seborga; Fortunato Seminara; Matilde Serao; Carla Serena; Vittorio Sereni; **Ignazio Silone**; Mario Soldati; Franco Solinas; Cesare Sterbini; Giorgio Streheler; Italo Svevo; Antonio Tabucchi; Azio Teddei; Susanna Tamaro; Torquato Tasso; Bonaventura Tecchi; Mario Tobino; Palmiro Togliatti; Tomaso Tomai; Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Fulvio Tomizza; Giuseppe Tornatore; Federico Tozzi; Trilussa; Niccolò Tucci; Giuseppe Ungaretti; Lionello Venturi; Giovanni Verga; Giovan Battista Vico; Giovanni Villani; Luchino Visconti; Elio Vittorini; Arturo Zardini; Caterino Zeno; Bruno Zevi, Luciano Zuccoli.⁶⁸

Tra loro anche molti librettisti, ma anche alcuni famosi registi come Antonioni; Bertolucci, De Sica, Fellini e Tornatore; la cinematografia italiana infatti è tutt'oggi il punto di riferimento forse più importante per il cinema iraniano e negli anni Sessanta e Settanta-quando le nostre produzioni giunsero al vertice della qualità- riuscì a riformare completamente il gusto locale. Nel paese si diffuse una nuova forma letteraria, quella della sceneggiatura cinematografica e registi iraniani apprezzati in tutto il mondo come Asghar Farhadi, Abbas Kiarostami,

⁶⁸ Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, pp. 158-249 dove per ogni autore citato vengono riportate tutte le traduzioni, articoli, pubblicazioni e saggi inerenti pubblicati sino al 2003.

Mohsen Makhmalbaf e la figlia Samira o Jafar Panahi, tutti si sono formati grazie allo studio di tali testi e all'analisi dei capolavori del neorealismo italiano.⁶⁹

Riuscire a stabilire il quadro editoriale degli ultimi dieci anni è estremamente difficile; gli ultimi dati ufficiali circa le traduzioni di opere italiane in Iran si possono ricavare dall'*Index Translationum* dell'Unesco che riporta tutte le pubblicazioni dal 1979 al 2004. Solo dal 2003, anno della pubblicazione dello studio di Piemontese, al 2004, anno dell'ultimo aggiornamento Unesco per l'Iran, sono state 58 le nuove pubblicazioni e almeno quattro sono stati i narratori italiani per la prima volta introdotti nel mercato persiano: Stefano Benni⁷⁰, Luciano De Crescenzo⁷¹, Sveva Casati Modignani⁷², Gino Strada⁷³.

Possiamo dunque ipotizzare che l'approdo di opere italiane in territorio iraniano stia proseguendo in modo sempre più serrato, anche grazie alle nuove generazioni di traduttori che spesso hanno studiato e vissuto a lungo in Italia- grazie ai buoni rapporti diplomatici tra le due nazioni- e che direttamente dalla nostra lingua, senza l'ausilio dell'inglese o del francese, rendono ai lettori ciò che loro per primi hanno potuto amare del nostro paese:

Nonostante molte opere importanti non siano ancora state tradotte, la letteratura italiana in Iran ha grande successo grazie al lavoro onesto e appassionato di alcuni traduttori, e per il futuro si prevede una partecipazione ancora più attiva da parte dei lettori alle iniziative di promozione dei vostri autori.⁷⁴

⁶⁹ Cfr., *Ibid.*, p. 76.

⁷⁰ S. BENNI, *Il bar sotto il mare: Kāfeh zyr daryā. Dāstān hāye kutāh*, 2004, per la traduzione dall'italiano di R. Qeysaryeh, Ketāb Khvorshyd, Tehran 2004. Cfr. *X. Trans.*, s.v. "Stefano Benni, lingue: italiano-farsi".

⁷¹ L. DE CRESCENZO, *Storia della filosofia greca: filsufān bozorg yunān bāstān*, per la traduzione dal francese e dall'italiano di A. Baqeri, Nashr Ney, Tehran 2004. Cfr. *X. Trans.*, *cit.*, s.v. "Luciano De Crescenzo, lingue: italiano-farsi".

⁷² S. CASATI MODIGNANI, *Vaniglia e Cioccolato: Vānīl va shokolāt* trad. dall'italiano di L. Sadri, Alborz, Tehran 2004. Cfr. *X. Trans.*, *cit.*, s.v. Sveva Casati Modigliani, lingue: italiano, farsi".

⁷³ G. STRADA, *Pappagalli Verdi: cronache di un chirurgo di guerra: Tutihaye sabz*, per la traduzione dall'italiano di M. Afsari, Nilufar, Tehran 2004. Cfr. *X. Trans.*, *cit.*, s.v. Gino Strada, lingue: italiano- farsi".

⁷⁴ Brano di un'intervista di Fāṭeme Asgari a Manuchehr Afsari (Tehran 1946) il quale, come molti iraniani, ha studiato a Roma (1964-1973) dove si è laureato in architettura e che, tornato in Iran, pratica anche la professione di traduttore. In particolare si è occupato della divulgazione di testi italiani di architettura, ma anche di Elio Vittorini, Ginzburg e Morante. Cfr., ASGARI 2012, p. 35.

Tra la mole del materiale fin ora raccolto il mio interesse si concentrerà nel prossimo capitolo sulla ricezione delle opere di Dante Alighieri; ne proporrò una breve cronistoria in cui verrà indagata innanzitutto l'origine dell'interesse verso il nostro più importante poeta nazionale e quale sia stata la spinta primaria per studiosi e traduttori persiani ad approcciarsi alla *Divina Commedia*, uno dei testi più complessi della nostra tradizione; poi ne presenterò e ne illustrerò tutte le traduzioni sin ora condotte cercando di far emergere il carattere particolarissimo e complesso dello sguardo con cui questo paese, crocevia di popoli e culture, studia e si appassiona da sempre a ciò che dall'esterno penetra attraverso i molteplici sentieri della Storia.

4. Dante in Iran.

L'indagine circa l'approdo della *Divina Commedia* in terra persiana ha dovuto inseguire spesso delle traiettorie bizzarre, come bizzarra talvolta è la circolazione delle idee le quali spesso sembrano arrestarsi in un punto, quasi si dissolvessero, per riapparire poi, come l'acqua in un paesaggio carsico, magari molto più tardi, magari molto più lontano, arricchite o mutate rispetto alla loro origine.

In questo capitolo cercherò non solo di illustrare la storia della fortuna di Dante in Iran, di come la sua opera e il suo pensiero siano stati nel tempo recepiti ed accolti, ma dovrò anche dar conto di una questione che, come vedremo, emergerà in ogni traduzione, in ogni intervento critico sulla *Commedia* oggetti del nostro studio, che dovrò dunque tentare, per quanto il contesto lo permetta, di sviscerare.

Si tratta di uno dei dilemmi più intricati della critica romanza, un topos per molti orientalisti da un lato, un tabù per alcuni italianisti dall'altro, su cui hanno scritto grandi studiosi moderni e contemporanei e che investe anche, e soprattutto, la produzione dantesca su cui però non si riesce a trovare un accordo, vale a dire *l'influenza delle fonti orientali sulla poesia medievale romanza*.

Il perché del mio interessamento in questa sede a questa querelle è presto detto: non c'è studioso iraniano, che abbia avuto contatti con la *Commedia*, che non abbia tentato di ritrovarvi spunti veri o presunti dalla propria letteratura d'origine o, i più arditi, che non abbiano tentato di dimostrare la matrice persiana di molti temi presenti anche in Dante. A torto o a ragione l'idea che la maggior parte degli archetipi escatologici, mistici, gnomici, letterari, poetici e artistici dell'immaginario universale abbia una qualche paternità iranica è insita mentalità di questo paese e la curiosità di mappare nel mondo tale eredità è spesso un incentivo non secondario per molti suoi studiosi e ricercatori; tentare di riconoscere nelle altre culture radici comuni è per molti versi il modus operandi più tipico della sua accademia.

L'iranista Giovanni M. D'Erme parla a tal proposito di *concezione tolemaica dell'universo culturale* che del resto è tipica, verrebbe da dire, di tutti i popoli - come potrebbe non esserlo in effetti?- la quale è indice anche di una certa salubrità nazionale, ma che è stata, nel corso di questo studio, motivo di un costante sforzo di comprensione.⁷⁵

Quella che sembra essere una problematica teorica, da studiosi di cognitivismo quasi, vedremo che avrà delle implicazioni sostanziali anche nell'esercizio delle varie traduzioni perché il porsi in una posizione centrale, la tendenza ad un approccio analogico, porta con sé certi automatismi, certi fenomeni interessanti di associazione, per esempio, tra i termini filosofico-religiosi cristiani e quelli propri dell'Islam.

Come nota sempre D'Erme nella sua breve analisi sulla ricezione di Dante in Persia tutto ciò non è irragionevole perché, come avremo modo di vedere nel corso del nostro studio, la semantica, e in certi casi l'origine stessa, di gran parte dei due lessici è comune. Il problema sussiste, secondo i critici, nel momento in cui la comprensibilità dell'opera dantesca da parte del pubblico persiano sembra essere possibile solo a condizione di reperire consonanze innate nell'animo del lettore, a discapito però del tentativo di introdurre quest'ultimo in un mondo diverso.⁷⁶

Dichiaro subito che non mi addentrerò troppo nel problema, sia per mancanza di spazio sia, soprattutto, per mancanza di competenze, ma tenterò brevemente di osservare piuttosto, per quello che ci interessa, come la *Questione delle fonti orientali della Divina Commedia*, attraverso un martellante palleggiamento di tesi critiche tra Ovest ed Est del mondo, si sia fatto una matassa arroventata, di cui gli amici studiosi e traduttori iraniani- e perché no, anche gli studiosi dell'Iran e di Dante di tutto il mondo- sono stati spesso i principali fochisti.⁷⁷

⁷⁵ Cfr. D'ERME 1995, *cit.*, p. 213.

⁷⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 212-213.

⁷⁷ Per una sintesi del dibattito sulle fonte orientali della *Divina Commedia* si veda C. SACCONI (a cura di), *Il libro della scala di Maometto*, Se, Milano 1991, pp. 155- 198.

4.1 Dante e l'Iran.

Per il principio che le idee si spostano secondo traiettorie imperscrutabili, seguendo le imperscrutabili peregrinazioni degli uomini, per apprendere come e quando si comincia a parlare di Dante tra i persiani non dobbiamo inizialmente guardare all'Iran, bensì ad una terra assai più a Oriente, all'India, a Bombay per la precisione, dove tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, la colta ed industriosa comunità dei Parsi, decise di cominciare a riflettere su uno dei poemi più importante della tradizione dell'Occidente cristiano.

I Parsi erano e sono ancora, sebbene in numero sempre più esiguo, i rappresentanti della comunità zoroastriana d'India, i discendenti degli zoroastriani di Persia i quali si allontanarono dall'Iran nel VIII secolo d.C. in seguito all'invasione araba e all'islamizzazione del paese. Persiani, non indiani, essi si considerano.

Un'antica fonte, un racconto in versi redatto in fārsī nel 1600 d. C. ma che si dice molto più antico nella sua genesi, intitolato *Storia di Sangiān (Qeṣṣa-ye Sangiān)*, narra come, ucciso nel 651 l'ultimo re sassanide Yezdegerd e crollato con lui lo stato nazionale persiano, un gruppo di zoroastriani, per preservare la fede avita, si fosse rifugiato nella regione meridionale del **Kōhestān**, e di lì al porto di Hormuz sul golfo Persico da dove, nel 766 i loro discendenti s'imbarcarono e, abbandonando definitivamente la patria, veleggiarono verso l'India. Qui la leggenda vuole che un principe indù, Giāi Rānā o Giādi Rānā, al quale veniva supplicato asilo, avesse negato loro accoglienza paragonando il proprio paese ad un vaso ormai pieno di latte che stava lì, di fronte a loro, ma che per loro fortuna un religioso avesse allora aggiunto dello zucchero nel recipiente: i Parsi sarebbero stati per l'India graditi come lo zucchero nel latte e nell'India si sarebbero mescolati. Giāi Rānā accordò dunque il permesso di stabilirsi nel suo regno e concesse loro d'istituire un pireo- il tempio culturale zoroastriano innalzato

al fuoco- e di praticare il loro credo religioso, purché avessero adottato la lingua e gli usi del luogo.⁷⁸

Nonostante l'indianizzazione del linguaggio (la lingua corrente odierna dei Parsi è il gujarāti, una delle tante lingue nazionali dell'India), del costume e, parzialmente, delle credenze religiose, la comunità Parsi, rinforzata da altre ondate migratore provenienti dall'Iran, ha nel complesso mantenuto con tenacia il patrimonio spirituale, religioso e sociale dell' antica patria iranica e, accanto all'attività commerciale -che per i primi secoli sembra abbia assorbito ogni loro interesse- anche le esigenze culturali non tardarono a svilupparsi in alto grado tra i Parsi, soprattutto quelle intese alla conservazione e allo studio della loro tradizione storica e religiosa.

Quando nel 1668 Bombay -dove si era stabilita la maggior parte della comunità- entra sotto l'influenza della Compagnia Britannica delle Indie Orientali, seppero- forse più degli Indù e dei Musulmani- recepire, oltre alle merci, anche gli stimoli culturali che gli europei portavano con loro. Nel tempo i Parsi divennero dunque un élite colta e organizzata che seppe preservare ed accrescere l'interesse verso alcuni temi a loro particolarmente cari, come la religione o il misticismo, nel tentativo di custodire e disvelare il messaggio divino contenuto nei libri sacri e sapienziali della loro tradizione, con un occhio ben puntato però verso quanto avesse prodotto nei secoli la tradizione occidentale.

Fu così che un importante decano della comunità zoroastriana di Bombay, nonché iranista e accademico noto in tutta Europa e America, Jivanji Jamshedji Modi (1854-1933),⁷⁹ pubblicò nel 1905, in inglese, un breve articolo per conto della Royal Asiatic Society, dal titolo *The Divine Comedy of Dante and the Virāf-Nāmeḥ of Ardāi Virāf*⁸⁰ (La Divina Commedia di Dante e il Libro di Virāf di Ardāi Virāf), che fu in Oriente una delle primissime riflessioni su Dante e l'avvio

⁷⁸ Cfr. J. R. HINNELLS, s.v. "Parsi Communities I. Early History", in *E.I.I.*

⁷⁹ Cfr. M. STAUSBERG AND R. P. KARANJIA, s. v. "Modi Jivanji Jamshedi. Parsi priest, scholar, public servant and community activist.", in *E.I.I.*

⁸⁰ J.J. MODI, "The Divine Comedy of Dante and the Virāf-nāmeḥ of Ardāi Virāf", in *Asiatic Papers*, Bombay Education Society's press, Bombay (Byculla) 1905, pp.31-44. Tale articolo fu poi ripubblicato assieme ad altri saggi danteschi del Modi in *Dante Papers*, Tavarua, Bombay 1914.

di una lunghissima serie di interventi sulla delicatissima ed fin ora insolita “Questione delle fonti orientali della *Divina Commedia*”, sulla quale avrò modo di tornare tra poco.

Intanto tenterò di ricostruire brevemente una cronistoria della cosiddetta “Questione delle fonti orientali della *Commedia*”, al fine di far emergere, in questa prima parte introduttiva all’oggetto vero e proprio della tesi, alcuni dati che ritroveremo nell’analisi delle traduzioni persiane e degli studi su Dante in Iran e che testimoniano un interesse, nei confronti del nostro sommo poeta, trasversale a molte discipline.

4.2 All’origine dell’interesse per Dante: il dibattito intorno alle fonti orientali della *Divina Commedia*.

Il dibattito sulle fonti orientali della *Divina Commedia* si animò ufficialmente nel 1919 quand’ebbero eco internazionale le tesi dell’arabista e abate spagnolo Miguel Asín Palacios raccolte, in quell’anno, nel volume intitolato *Escatologia musulmana en la Divina Comedia*,⁸¹ di lì a breve celeberrimo ma tradotto in lingua italiana solo nel 1994, composto di quattro capitoli nei quali l’opera dantesca viene sistematicamente paragonata ai racconti escatologici islamici, in particolare al viaggio ultramondano percorso da Maometto narrato nella cosiddetta “leggenda del viaggio notturno (*isrā*)” e dell’ascensione del profeta Mohammad (*Me’rāğ*)” da noi meglio nota come *Libro della Scala*.⁸²

⁸¹ L’opera apparve nel 1919 in forma di discorso pronunciato dall’autore durante il suo insediamento pubblico all’Accademia Reale di Spagna, celebrato il 26 gennaio e pubblicato subito dopo sulla rivista *Raza Española*. Ne uscì poi un sunto nel 1927, sotto il titolo di *Dante y el Islam* (Colección de Manuales Hispania). Faccio riferimento in questa tesi all’edizione italiana, cfr. M. A. PALACIOS, *Dante e l’Islam*, 2 voll., introduzione di Carlo Ossola, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.

⁸² SACCONE (a cura di) 1991., *cit.*

Quest'antica leggenda islamica venne tradotta da Abraham Alfaqim, un dotto medico giudeo, poco prima del 1264, per volere di re Alfonso X di Castiglia, in una perduta versione castigliana da cui un quasi ignoto italiano, Bonaventura da Siena, sempre per commissione del re, trasse a sua volta due versioni, una in latino, nota a tutti con il nome di *Liber Scalae Macometi*, e l'altra in antico francese (*Livre de l'Eschiele Mahomet*) giunte a noi rispettivamente in un manoscritto di Oxford, e in due di Parigi e della Biblioteca Vaticana e pubblicate nel 1949 da E. Cerulli insieme con un riassunto della prima versione castigliana, conservata in un codice dell'Escoriale e attribuita a S. Pedro Pascual.⁸³

Il *Me'rāğ*, sviluppando un famoso versetto coranico su un miracoloso viaggio notturno del profeta a Gerusalemme (Corano XVII 1), narra la salita al cielo di Mohammad e la sua visita dei regni d'oltretomba: il Profeta, destato nel suo letto alla Mecca dall'arcangelo Gabriele e fatto montare su un destriero alato detto *Burāq*, metà cavallo metà donna, viene condotto a Gerusalemme, e di qui fatto ascendere in cielo per una fulgida scala, "*mi'rāğ*" appunto, da prende nome il racconto. Egli vede l'angelo della morte, uno in forma di gallo, un terzo metà di fuoco e metà di neve, e attraversa gli otto cieli incontrando in ciascuno un profeta, fino al trono di Dio; visita quindi il Paradiso con le sue delizie di natura e d'amore, e riceve da Dio il Corano, con i precetti delle orazioni quotidiane e del digiuno. Passato poi all'Inferno, ne percorre le sette terre, e ne contempla i diversi tormenti, ascoltando da Gabriele le spiegazioni sul giorno del giudizio. Tornato infine sulla terra, tenta invano di convincere i suoi concittadini meccani sulla verità della sua visione, che per suo invito viene trascritta e autenticata dai suoi fidi compagni Abū Bakr e Ibn 'Abbās.

Palacios riesce a rilevare dall'accostamento tra la *Commedia* di Dante e il *Me'rāğ* una lunga serie di somiglianze e coincidenze, che lo spingono a formulare perfino alcune ipotesi circa le modalità con cui Dante avrebbe attinto alla tradizione islamica, sulle quali ancora si discute e su cui sono intervenuti, con toni

⁸³ Cfr. *Ibid.*, pp. 131.

più o meno accessi, più o meno favorevoli, studiosi e italianisti di ogni parte del mondo.⁸⁴

La questione delle fonti orientali a ben vedere però non inizia nel 1919 con le tesi di Palacios, ma inizia già dalle prime intuizioni, alla fine del XVIII, dell'abate spagnolo Juan Andrés, riprese poi da Frédéric Antoine Ozanam alla metà dell'Ottocento e riformulate in modo problematico all'inizio del Novecento dall'orientalista Edgard Blochet, il quale fu tra i primi ad avanzare l'ipotesi che nell'opera di Dante fossero presenti diversi ed importanti elementi provenienti più propriamente dalla tradizione iranica.

Blochet in *Les sources orientales de la Divine Comédie*⁸⁵ informa infatti i suoi lettori che in Asia circolassero da secoli almeno due leggende di *ascensione*: una, il *Libro di Virāf*, più antica e di origine mazdea, l'altra- una sorta di ulteriore sviluppo islamico- più tarda e sul *Virāf- Nāmeḥ* basata, nota appunto come *Mi'rāğ*. Sulla scia degli studi del nostro emerito orientalista Italo Pizzi, il quale aveva a lungo riflettuto sull'originale matrice iranica di moltissime temi narrativi e forme poetiche entrate poi largamente nel canone occidentale,⁸⁶ Blochet infatti scrive:

J'ai essayé de montrer dans un mémoire précédent (*L'Ascension ou Ciel du Prophète Mohammad* n.d.r)⁸⁷, que la légende de l'Ascension est née en Perse [...], et que la légende musulmane du voyage miraculeux que Mahomet exécuta en une nuit dans le monde céleste, était tout entière, jusque dans ses moindres détails, empruntée au Mazdéisme. Je crois qu'il est possible de prouver d'une façon également certaine que c'est la même légende qui se trouve à la base de la Divine Comédie de Dante Alighieri.⁸⁸

⁸⁴ Per una breve storia del dibattito nato intorno alla pubblicazione del volume di Palacios si guardi lo stesso M. ASÍN PALACIOS, *Historia y crítica de una polémica* (1943), inclusa come secondo volume all'edizione italiana del suo libro *Dante e l'Islam*, cit. Si veda anche L. CAPEZZONE, "Intorno alla rimozione delle fonti arabe dalla storia della cultura medievale europea, e sul silenzio di Dante", in *Critica del testo* XIV / 2, 2001, pp. 523-543.

⁸⁵ E. BLOCHET, *Les sources orientales de la Divine Comédie*, 1901, Paris, J. Maisson-neuve.

⁸⁶ I. PIZZI, "Le somiglianze e le relazioni tra la poesia persiana e la nostra nel Medio Evo", *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino*, 2. ser., XLII, C. Clausen, Torino 1892.

⁸⁷ E. BLOCHET, "L'Ascension ou Ciel du Prophète Mohammad", *Revue de l'Histoire des religions*, XL, 1-2, 1899.

⁸⁸ E. BLOCHET 1901., cit., pp. 4-6.

Esisterebbe insomma un materiale comune alla tradizione mazdea, islamica e cristiana che, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, divenne per molti accademici oggetto di un interesse nuovo e appassionato, non solo in Occidente - dove del resto la nascita della recente indoeuropeistica aveva dato un forte impulso al metodo comparativista- ma anche in Oriente dove alcuni studiosi, attenti ai fermenti provenienti dall'Europa, si sentirono chiamati in causa, specialmente i persiani i quali di quel glorioso passato mazdeo, in cui sarebbero nati miti ed immagini comuni poi a tutte le tradizioni si ritenevano i diretti discendenti.

4.3 “The Divine Comedy of Dante and the Virāf- Nāmeḥ of Ardāi Virāf” di Jivanji Jamshedji Modi

Dello studio di Jivanji Jamshedji Modi, che segna di fatto l'avvio, agli inizi del Novecento, dell'interesse degli iraniani nei confronti della *Commedia*, rese conto in Italia per la prima volta Carlo Formichi (1871-1943), “l'*Orientalista* del Duce”, uomo coltissimo, sanscritista a Pisa e poi Roma, vicepresidente dell'Accademia d'Italia, il quale sostò sovente in India dove ebbe modo di conoscere il venerabile Modi presso il *Cama Oriental Institute*, fondazione creata dalla comunità Parsi di Bombay che promuove, ancora oggi, gli studi iranici e mira a creare una rete di contatti tra studiosi di tutto il mondo.

Formichi, in un articolo intitolato *Dante e la Persia*⁸⁹, commentò le ricerche che il dotto Modi dedicò a Dante, raccolte in un volume edito nel 1914 intitolato

⁸⁹ C. FORMICHI, “Dante e la Persia”, in *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti*, VII serie, luglio-agosto 1931, vol. CCLXXVIII della raccolta CCCLVI, pp. 153-163.

Dante Papers, le quali rappresentavano un ulteriore approfondimento di quanto aveva pubblicato pochi anni prima, nel 1901, l'orientalista francese Edgar Blochet, il quale, come già ricordato, fu tra i primi ad avanzare l'ipotesi che nell'opera di Dante fossero confluiti elementi della tradizione zoroastriana, in particolare di quel testo, giuntoci in diverse redazioni di cui la più antica in pahlavī (e poi pazānd, neopersiano e gujarāti), noto appunto come *Virāf- Nāmeḥ*.

Il *Virāf- Nāmeḥ*⁹⁰ è il racconto di un viaggio nei regni dell'oltretomba, messo per iscritto la prima volta in un periodo non meglio precisato tra il IV e il IX secolo, per alcuni studiosi assai probabilmente in epoca sasanide (IV-VII secolo) quando lo Zoroastrismo conobbe un periodo di rigoglio grazie al sostegno della corte imperiale. La varietà della tradizione e il carattere stesso del componimento ci inducono a pensare che si tratti di un testo che, da un ristretto contesto sacerdotale dove venne redatto per mano di un autore a noi sconosciuto, divenne ben presto patrimonio del popolo dei fedeli ed elemento vivo del catechismo zoroastriano.

Si racconta nel *Virāf- Nāmeḥ* che a seguito dell'incendio di Persepoli ad opera di Alessandro Magno (330 d.C.) e la conseguente distruzione dei testi sacri zoroastriani, l'*Avesta* e lo *Zand* (che si sarebbero trovati nella sala del tesoro della reggia di Persepoli oppure-secondo altre tradizioni -nella Fortezza delle Scritture, a Staxr i Papakan, nelle vicinanze di Persepoli) la società persiana fosse caduta in una crisi profondissima e che, per porre rimedio a questo stato di disordine, i sacerdoti, riunitesi in solenne assemblea nella regione del Pārs, avessero deciso di mandare un uomo di eccezionale devozione, noto a tutti con il nome di Ardāi Virāf, nell'altro mondo affinché ritornasse con un messaggio di salute e di speranza per tutta la comunità dei fedeli. Bevuta una pozione sonnifera, Ardāi entra così in un sonno profondo da cui si risolleverà dopo sette giorni, raccontando, al suo risveglio, ad uno scriba i particolari della sua visione della quale fornisco qui il riassunto offerto da Carlo Formichi nella sua recensione:

⁹⁰ J. A. POPE (a cura di), *The Ardai Viraf Nameh or the Revelations of Ardai Viraf*, Black-Parbury-Allen, London 1816.

Due angeli, Sarosh il messaggero di Dio, e l'angelo Adar, custode del fuoco sacro, accompagnano per mano il Pio Virāf in prossimità di un ponte, detto Chinvant, il ponte che tutte le anime devono attraversare prima di giungere al luogo della loro pena, o della delizia; esso si allarga o si restringe a seconda della qualità dell'anima che vuole attraversarlo, diventa piccolo e stretto per l'anima empia, ma grande e spianato per l'anima giusta. Sul varco attende le anime l'angelo Mithra il quale pesa con una bilancia sostenuta da Rashnu, i meriti e i demeriti degli uomini. Virāf, attraversato il ponte, raggiunge con le sue due guide lo Hamestagān, ovvero il luogo in cui dimorano, sopportando l'eterno avvicinarsi di caldo e di freddo, coloro che in vita compirono esattamente tante opere buone quante opere cattive. Dallo Hamestagān, Virāf, riesce ad innalzarsi attraverso quattro mondi celesti, il mondo delle stelle, il mondo della luna, quello del sole ed infine il Goratmān, l'empireo, dove benignamente accolto dai beati è ricevuto da Ahura Mazda, il Dio unico e solo della religione zoroastriana, il quale impartisce l'ordine che a Virāf siano mostrati il Paradiso e l'Inferno. Così il pio pellegrino vede in che modo in Paradiso vengano ricompensati i munifici, i pii, coloro che fecero in vita buon uso delle cose del creato; ma osserva poi che cosa per contro avviene a coloro che operarono il male: chiusi in un baratro tenebroso, dove arsura e gelo, siccità e fetore rendono il soggiorno terribile, credono ciascuno di esser soli e trascorrono tre giorni come fossero novemila trecento anni. Bestie feroci e belve di ogni genere li tormentano notte e giorno. Virāf percorre tutti i meandri dell'Inferno, rivolgendosi di volta in volta ai due custodi per conoscere il genere di peccatore che di volta in volta li si palesano e quale condanna debba scontare. Gli vengono additati i sodomiti, gli omicidi, gli adulteri, i falsari, gli avari, i ladri, gli spergiuri; infine vede lo spirito del male, Ahriman, il quale si rivolge ai peccatori invitandoli a non pensare al Creatore ma a conformarsi in tutto al culto del male. Terminato il viaggio attraverso i tre mondi ultraterreni Ahura Mazda congeda Ardāi Virāf affidandogli questo messaggio: "Oh Ardāi Virāf tu devi dire ai miei devoti nel mondo: c'è un solo sentiero, quello della rettitudine, battuto dagli antichi. Ogni altro sentiero è falso. Andate dunque, per quell'unico sentiero della rettitudine. Non vi allontanate da esso mai né nella prospera né nell'avversa fortuna. Concepite buoni pensieri, pronunziate buone parole, praticate buone azioni. Perseverate in quella religione che Zarathustra ricevette da me e Vishtāspa promulgò al mondo. Aderite tenacemente alla legge di virtù ed astenetevi dal vizio. Abbiate in mente sempre che le greggi diventeranno polvere, i cavalli polvere, l'oro e l'argento polvere, il corpo dell'uomo polvere. Solo non sarà ridotto in polvere chi loderà la rettitudine e compirà azioni rette"⁹¹

Com'è possibile notare da questo breve riassunto le somiglianze tra la narrazione persiana e il poema dantesco sono piuttosto evidenti, e non si può negare che esistano strane concordanze non solo tra le linee generali, ma anche tra molti particolari dei due componimenti. Oggi noi sappiamo che difficilmente Dante avrebbe potuto attingere in maniera diretta da questa lettura e che le fonti delle quali avrebbe potuto valersi erano assai ampie anche nella tradizione

⁹¹ Cfr. FORMICHI 1931, cit., pp.155-156.

occidentale, come ci rammenta Carlo Formichi: il VI canto dell'Eneide, in cui Enea discende nell'Ade alla ricerca di una profezia sul proprio destino; gli atti di *Perpetua* e *Felicità* citati da Tertulliano e Sant'Agostino in cui sono presenti numerosi visioni dei mondi ultraterreni; la storia di Traiano narrata nella vita di Gregorio Magno da Paolo Diacono, secondo la quale papa Gregorio Magno, afflitto dal pensiero che un uomo così giusto come l'Imperatore romano dovesse essere dannato perché pagano, ottenne con le sue preghiere da Dio che l'anima di Traiano fosse richiamata in vita per breve tempo e che in tal modo avesse la possibilità di credere in Cristo e quindi salvarsi; e ancora la visione dei tre Regni del monaco Drithelm riferita dal Venerabile Beda; quella del santo irlandese Adamnan (VII sec.), le visioni di Wettin di Reichenau, di Prudenzio, Carlo il Calvo e Carlo il Grosso del IX secolo; il viaggio di San Brandano (XI sec), di san Patrizio, di san Paolo, di Alberico di Monte Cassino, ed infine il più recente *Tesoretto* di Brunetto Latini.⁹²

Non possiamo dare un quadro esaustivo delle fonti della *Commedia*, non ne saremmo capaci né sembra opportuno farlo in questa sede, a noi basta notare tuttavia come negli anni si sia accresciuta sempre di più l'ipotesi che non sia mai esistita una reale soluzione di continuità tra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente, ma che anzi molto materiale religioso e letterario abbia trovato il modo di penetrare in Europa forse molto più di quanto sia possibile provare oggi materialmente, come ci racconta il Formichi:

Le comunicazioni erano lente, lentissime, ma c'erano e le idee viaggiavano pure da popolo a popolo e da continente a continente. Non credo che Dante potesse avere alcuna notizia diretta del *Virāf Nāmeḥ*, né della poesia mistica persiana né della Rosa amata dal mistico usignolo **d'Oriente (topoi classici della poesia mistica n.d.r)**. Egli nomina i Persiani una volta sola nella Divina Commedia, e si che li avrebbe menzionati centinaia di volte se avesse saputo di Zarathustra, di Ardāi Virāf, dell'usignolo e della Rosa. In Dante gl'inneghiabili elementi persiani sono, per così dire, inconsci, sono attinti alla tradizione cristiana e popolare che a sua volta se li assimilò attraverso un processo secolare d'infiltrazione e di lenta propagazione dalla Persia infino ai nostri lidi.⁹³

⁹² Cfr. *Ibid.*, p 158.

⁹³ *Ibid.*, p. 163.

Il venerabile Modi cerca nel suo studio di addurre diverse teorie su come Dante sarebbe entrato in contatto addirittura diretto col testo persiano ma la cosa più interessante per noi è proprio quest'approccio comparatistico, che caratterizza tutta la storia degli studi su Dante in Iran, finanche la struttura delle sue traduzioni che hanno, come vedremo a breve nello specifico, un ampio apparato di note e di commento teso a dimostrare sovente le vicinanze del poema dantesco con i testi persiani e arabi, in particolare il *mi 'rāğ*.

Dopo gli studi pionieristici in seno alla comunità Parsi di Bombay, l'interesse nei confronti di Dante e della sua opera si sposteranno qualche decennio più tardi direttamente in Iran e, sebbene non si possa mai esattamente parlare di una scuola vera e propria di studi italianistici né di studi danteschi rigorosi e originali, molti dotti di quel paese riconobbero la potenza di un testo come la *Divina Commedia* e vollero, non solo conoscerlo meglio, ma commentarlo e studiarlo al pari di uno dei grandi capolavori della propria letteratura nazionale.

4.4 *Divina Commedia*, primi tentativi di traduzione.

In Iran si cominciò per la prima volta a parlare di Dante negli anni Venti del Novecento grazie ad alcuni articoli apparsi in rivista e firmati da giovani studiosi dalla solida formazione europeistica, affascinati dall'eccellenze della letteratura europea e mondiale. Si trattò inizialmente di una prima traduzione parziale della *Commedia* che risalirebbe, secondo le affermazioni del suo autore, al 1919 e fu condotta da Sa'id Nafisi (1895-1966), noto studioso ed editore dei classici della letteratura persiana, il quale, colpito come molti altri poeti e scrittori iraniani soprattutto dal monito che accoglie Dante e Virgilio alle soglie del viaggio, riscrisse –non è dato sapere da quale lingua- i ben noti versi 1-36 del III canto dell'*Inferno* che iniziano lapidari con le terzine: *Per me si va nella città dolente/per me si va ne l'eterno dolore/ per me si va tra la perduta gente./*

Giustizia mosse il mio alto fattore:/facemmi la Divina Potestate,/ la somma sapienza e l'primo amore./ Dinnanzi a me non fuor cose create se non etterne, e io eterno duro./ Lasciate ogni speranza o voi ch'intrate. Lo scritto in questione non apparve però prima del 1953, quando venne rispolverato da Nafisi e proposto come esercizio giovanile sulla rivista «Dāneškade»⁹⁴

Tra il 1926 e il 1927 sulla rivista *Āyande* (Il Futuro), di forte stampo sciovinista vicina alla politica riformatrice dello Scià Mohammad Reza, appare invece quello che, almeno pubblicamente, fu di fatto il primo scritto persiano dedicato al poeta fiorentino che portava il titolo di “Dānt, šā‘er-e itāliya’i” (Dante, poeta italiano) il cui autore era un allora giovanissimo Naṣrollāh Falsafi, personalità di spicco della scena politica e culturale iraniana fino alla Rivoluzione Islamica, studioso poliedrico, storico, traduttore, più tardi professore di lingua e letteratura italiana all’Università di Tehran ed addetto culturale dell’ambasciata d’Iran in Italia dal 1956 al 1961, il quale offrì al suo paese, a soli venticinque anni, la prima presentazione biografica e bibliografica di Dante, il primo ed unico studio a fornire seriamente un profilo storico e letterario della *Commedia*: il suo tempo, il suo stile, il significato e il suo linguaggio allegorico.

Paola Orsatti, nel suo studio sulla ricezione di Dante in Iran, ipotizza che Falsafi abbia lavorato soprattutto su fonti francesi, dato non chiarito dallo studioso ma deducibile, sulla base di un’analisi linguistica, dalla trascrizione di termini quali per esempio «guelfo» *gelf* o «ghibellino» *žiblen*, e nota inoltre come, inserite all’interno del testo originale di Falsafi, trovassero spazio le traduzioni di alcuni noti brani tratti dalle tre cantiche.⁹⁵ Dalla prima cantica il traduttore propone, come Nafisi, i primi suggestivi nove versi del III canto, ovvero il monito terrifico che accoglie i due poeti alle soglie dell’*Inferno*, con l’aggiunta inoltre dei versi 22-51 ad eccezione però dei vv. 37-39 in cui si accenna alla schiera degli angeli rimasti neutrali in occasione della rivolta di Lucifero contro Dio (episodio sul quale la Bibbia tace); dal *Purgatorio* invece Falsafi sceglie di raccontare la pena destinata ai superbi nel X canto, i quali devono camminare rannicchiati portando gravi pesi sulle spalle, traducendo i vv. 112-119; infine molto

⁹⁴Cfr. BERTOTTI, ORSATTI 1992, *cit.*, p. 262.

⁹⁵*Idem.*

liberamente ripropone ai suoi lettori gli ultimi versi del XXXIII canto del *Paradiso*, come sigillo al suo studio sul sommo poeta.

Falsafi mirava però a comporre uno studio il più possibile esaustivo così, dopo aver inizialmente tracciato una breve biografia di Dante, ne passa in rassegna le varie opere soffermandosi in particolar modo su la *Vita Nuova* (*Zendagāni-e now*) che racconta così:

[Dante] descrive i suoi incontri con la cara amata, descrive gli sguardi seducenti e le parole leggiadre di lei, e l'infelicità della separazione [...] un'opera piena di grazia e nobiltà, sincerità, semplicità e verità.⁹⁶

Falsafi nella sua presentazione paragona inoltre la struttura della *Vita Nuova*, il suo alternarsi di prosa e poesia, ad una *Hekāyat*, un genere narrativo tradizionale della letteratura islamica la cui forma peculiare è esattamente il prosimetro, il cui esempio più luminoso lo si ritrova proprio nella produzione persiana con il *Golestān* (Il Roseto) di Sa'di (1213 ca. -1292), un piccolo gioiello di pura perfezione formale in cui racconti moraleggianti di vario argomento in prosa ritmica si alterano con componimenti in versi e forbite massime in forma di poesia.⁹⁷

Naturalmente maggior attenzione è dedicata da Falsafi alla *Commedia* che non solo, come abbiamo visto, traduce nella seconda parte del saggio, ma che illustra nella prima parte ai suoi lettori attraverso una buona analisi del significato dei tre regni, del valore di alcune immagini e di alcuni personaggi, su tutti Virgilio. Sempre la Orsatti nota come Falsafi in particolare fosse stato colpito dalla precisione con cui Dante seppe descrivere certi fenomeni naturali, tanto da paragonare il poema dantesco ad un'opera enciclopedica in cui è stato compendiato tutto il sapere medievale.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Cfr. PIEMONTESE 1970, *cit.*, p.154.

Qualche decennio più tardi, nel 1944, l'immissione sul mercato librario iraniano della traduzione, ad opera di 'Abbas Eqbal, di un breve saggio dell'iranista inglese Reynold A. Nicholson dal titolo *A Persian forerunner of Dante*⁹⁸ aprì ufficialmente la strada all'affascinante tema, di cui abbiamo poco sopra largamente parlato, dei possibili anticipatori zoroastriani e musulmani del poema dantesco che ebbe un ampissimo seguito da lì a breve nel paese. In *A Persian forerunner of Dante* Nicholson paragonava il poema dantesco all'opera del poeta mistico persiano Sanāi di Ghazna, vissuto tra ultimo quarto del XI secolo e il 1141/1151, intitolata *Sayr al-'Ibad ila l-Ma'ad* ("Il viaggio dei servi di Dio nel Regno del Ritorno"), un poemetto di circa 800 versi, in cui il poeta guidato da un saggio vegliardo percorre i Regni dell'aldilà, in un viaggio iniziatico che lo porterà dall'"inferno" del mondo sub-lunare, attraverso il "purgatorio" delle sfere celesti, sino a un "paradiso" posto oltre il cielo delle Stelle Fisse, dove incontrerà una misteriosa Luce dai più identificata con la luce della profezia o con la stessa luce divina.⁹⁹

Nel 1945 anche un altro studioso diede eco nel paese alla traduzione persiana dell'articolo di Nicholson- e quindi al tema delle fonti orientali della *Commedia*- con una sorta di recensione intitolata "*Yek irāni-e pišqadam bar Dante*" (Un precursore persiano Di Dante) che apparve su *Ruzgar-e nou* (L'Epoca Nuova), la versione iraniana di *The New Age*, rivista delle forze alleate anglo-americane. Tuttavia, nonostante si siano susseguiti negli anni vari interventi su Dante, circa Beatrice per esempio o circa struttura infernale, bisognerà aspettare la metà degli anni Cinquanta per avere qualche contributo più sostanzioso e degno di nota per noi.¹⁰⁰

Nel 1954-1955 infatti (un anno dopo la pubblicazione della traduzione giovanile di un frammento dell'*Inferno* condotta da Nafisi) viene data alle stampe una raccolta intitolata *Pānzdah goftār* (Quindici saggi) di Moğatabi Minovi,

⁹⁸ R. A. NICHOLSON, "A Persian Forerunner of Dante", *Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society*, 1943, pp.1-5. Tradotto in persiano come *Sanāi pišrov-e irāni-e Dānte*, [Sanāi precursore persiano di Dante], traduzione di 'Abbas Eqbal, «Yadgar» I, n°4, azar 1323/dic. 1944, pp.48-57.

⁹⁹ Cfr. A. PAGLIARO, E ALESSANDRO BAUSANI, *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano 1968, p. 364.

¹⁰⁰ Cfr. PIEMONTESE 2003, cit., p.158.

scrittore e storico molto noto, dedicati ciascuno ad alcuni grandi della letteratura europea, da Omero a Bernard Shaw, e uno dei saggi, naturalmente riguarda anche il nostro maggiore poeta nazionale. Minovi scriveva di ritenere assai vergognoso che ancora l' Iran non potesse leggere nel proprio idioma l' intero poema dantesco, tradotto già in numerosissime lingue in tutto il mondo- onta che laverà via solo un anno più tardi lo studioso Shojā'od-dīn Shafā, come vedremo nel capitolo successivo, e si soffermava per qualche pagina sulla questione ormai nota delle fonti iraniche, e islamiche, della *Commedia*, ricordando puntualmente gli studi di Asín Palacios, Blochet, Nicholson e anche del semitista e diplomatico italiano Enrico Cerulli, il quale aveva studiato a lungo il testo e la tradizione del *Mi' rāğ* di Maometto, giungendo nel 1949 a pubblicare alcune tesi che minimizzavano l' apporto musulmano alla genesi della *Commedia*, stroncando di fatto l' opera critica di Palacios.¹⁰¹

Il persiano Minovi nel suo studio sosteneva che, sebbene Dante non fosse evidentemente stato il primo a trattare i temi dell' aldilà e del destino delle anime dopo la morte, la sua abilità e grandezza non si potessero mettere in discussione e che, persino il poeta persiano Ferdusī (il Paradisiaco), versificando nel suo *Shan-nāmè* le antiche tradizioni epiche iraniche, avesse più volte attinto da fonti precedenti. Si sofferma poi a lungo sulla vita e le altre opere del poeta fiorentino non mancando di descrivere, sebbene sommariamente, le condizioni storiche e politiche dell' Italia Basso medievale, divisa e soggetta alle mire di molti paesi. Traduce anch' egli le prime terzine del III canto dell' Inferno e si sofferma alquanto a commentare l' episodio patetico di Paolo e Francesca, con tanto di note storiche. Interessante dello studio di Minovi, come nota sempre Paola Orsatti, è l' atteggiamento molto accomodante ed illuminato che il critico dimostra nei confronti del mondo religioso di Dante, di cui parla in questi termini:

Molte delle sue [di Dante] affermazioni non sono libere da vincoli di tempo e di luogo. Dal punto di vista delle convinzioni religiose, soltanto un cattolico europeo legato alle opinioni religiose di quell' epoca può seguire Dante. Solo dal punto di vista della poesia e dell' amore il suo poema può essere patrimonio di tutti i tempi,

¹⁰¹ Cfr. BERTOTTI, ORSATTI 1992, *cit.*, p. 263-265.

di tutti i luoghi e popoli della terra. Allo stesso modo che, per esempio, il *Maṣnavi* [Poema] del Nostro Signore [Mowlānā Rumī] è legato alla mistica e alle convinzioni religiose islamiche; e però non è possibile che un non-musulmano tragga diletto dall'interrezza di quella grande opera.¹⁰²

E infatti, pur omettendo i nomi di Maometto e di Alì, non nasconde al lettore che destinati alle bolge infernali ci siano anche due esponenti della massima importanza della religione islamica, tentando di dare al giudizio di Dante una giustificazione:

In precedenza avevo spiegato come Dante fosse un cristiano cattolico. Perciò non bisogna meravigliarsi se tra queste persone sono nominate due delle massime personalità dell'Islam. Agli occhi di Dante il loro peccato era di avere gettato la gente nella discordia, e di aver creato opposizioni religiose che sfociarono nell'inimicizia reciproca dei popoli, in guerre e lotte, e nello spargimento del sangue di migliaia e migliaia di uomini.¹⁰³

Lo studio di Minovi si conclude con un auspicio che però nasconde una sfiducia totale nella possibilità di leggere in persiano le terzine dantesche:

E se queste mie parole susciteranno in due o tre persone il desiderio di procurarsi una buona traduzione inglese, o francese, o tedesca, o russa di questo poema, e di leggerlo attentamente; o se indurranno dieci o venti persone a comprendere che il mondo delle lettere è molto più vasto di quanto fino ad ora essi non immaginassero, il mio scopo è stato raggiunto.¹⁰⁴

Ma l'aspetto ancora una volta più interessante dell'opera di Minovi è il desiderio forte da parte del suo autore di individuare paralleli e somiglianze con la letteratura persiana. Così Dante, secondo un metodo comparativo che ormai conosciamo bene, viene associato, per il fatto di essere entrambi alle origini della nascita del volgare letterario, a Rudaki, il primo grande lirico persiano, forse

¹⁰² *Ibid.*, p. 264.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

cieco, iniziatore della poesia di corte presso i signori del Ḥorāsān;¹⁰⁵ o ancora la vicenda di Paolo e Francesca richiama alla mente del critico le tragiche storie di Tristano e Isotta e di Lancillotto e Ginevra, le quali, tutte, come notava anche il nostro iranista Italo Pizzi,¹⁰⁶ deriverebbero dall'antica storia di *Vis e Rāmin*, il primo poema cortese della letteratura persiana che rielaborerebbe, a sua volta, un antico racconto sasanide: una bellissima fanciulla, Vis, promessa sposa ad un vecchio re ancor prima della sua nascita, viene contesa da molti signori. Ramin, giovane fratello del re allevato con Vis sin dall'infanzia, arde d'amore per lei e riesce per primo a possederla grazie ad un incantesimo e a legarla a sé col vincolo d'amore, ma è costretto dalle contingenze a separarsene con strazio per lunghi periodi. La morte del vecchio re, dopo molte avventure, consentirà alla fine ai due amanti di dar sfogo liberamente alla loro celata passione.

A solo un anno di distanza dal breve saggio critico di Moğatabi Minovi e dalla sua grido d'allarme circa l'esigenza di tradurre in persiano la *Divina Commedia*, ecco che un altro giovane studioso interessato ed ambizioso risponde, offrendone al pubblico dei lettori la prima traduzione integrale, la cui genesi vale la pena di analizzare nello specifico nel paragrafo seguente.

4.5 La traduzione di Šoğā'aldin Šafā

Il 30 gennaio 1967 una commissione dell'Università «la Sapienza» di Roma, alla presenza tra gli altri del linguista Roman Jakobson, conferì la laurea *honoris causa* a Šoğā'aldin Šafā, autore della prima traduzione integrale della *Divina Commedia* in lingua persiana. Tra le motivazioni di tale riconoscimento possiamo leggere:

¹⁰⁵ PIEMONTESE 1970, *cit.*, p. 17-18.

¹⁰⁶ I. PIZZI 1892, *cit.*, pp. 256-257; o ancora dello stesso autore "L'origine persiana del romanzo di Tristano e Isotta", in *Rivista d'Italia*, a. XIV, 1911, Vol. I, pp. 5-21; si veda anche il più recente P. GALLAIS, *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Tête de Feuilles & Sirac, Paris 1974.

“[...] opera di mediazione fra la cultura iraniana e italiana[...] di nobilissimo stile, accompagnata da copiosi commenti intesi a rendere possibile agli iraniani la comprensione del testo e a farne apprezzare la bellezza formale.”¹⁰⁷

La candidatura di Šafā era stata ventilata già nel 1958 dall'orientalista Giuseppe Tucci e poi formalmente avanzata dallo stesso nel 1965, in considerazione del lodevole risultato al quale lo studioso iraniano era giunto pubblicando, nel 1956-1957 (1335) presso l'editore Āmir Kabir di Tehran, il frutto di un lavoro di traduzione assai ambizioso ed impegnativo che portava il titolo di *Komedi elahī*, in tre volumi dal titolo *Duzakh; Barzakh; Behesht* (La *Divina Commedia. Inferno; Purgatorio; Paradiso.*)¹⁰⁸

La vita e l'opera di Šoḡā'aldin Šafā, nato a Qom nel 1918 e morto a Parigi nel 2010, rappresentano il paradigma ricorrente di un'intera generazione di intellettuali persiani formatasi all'estero -o presso le scuole internazionali della capitale- impegnata poi sotto lo Scià nel proprio paese in ruoli di prestigio e infine destinata *obtorto collo*, dopo la Rivoluzione del '79, ad un esilio che per molti ancora permane.

Šafā seguì infatti i suoi studi medi e superiori a Parigi e Beirut, conseguì la laurea in Letteratura persiana presso l'Università di Tehran e svolse per quasi un ventennio, fino alla caduta della monarchia, alte funzioni pubbliche dapprima nell'Ufficio di Propaganda statale, diventando il responsabile della biblioteca Pahlavī, in seguito come portavoce del re Mohammad Reza ed infine come ministro e rappresentante della Corte.

Fu attivo anche come giornalista ma si distinse ben presto soprattutto per la traduzione, prevalentemente su base francese, di opere di autori europei ed

¹⁰⁷ L'intera documentazione del diploma, redatto in latino dal professor Ettore Paratore, si trova in IOLE VERNACCHIA-GALLI, *Regesto delle lauree honoris causa dal 1944 al 1985*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986, pp. 397-409.

¹⁰⁸ D. ALIGHIERI, , 3 voll., Amir Kabir, Tehran 1956. (Da qui in avanti *Komedi-ye elahi* 1956) Il primo volume, *Duzah (Inferno)*, è uscito nell'ottobre 1956, il secondo volume, *Barzah (Purgatorio)*, è uscito invece nel luglio 1957; il terzo volume, *Behesht (Paradiso)*, è uscito a febbraio dello stesso anno.

extraeuropei, pubblicate in rivista e poi riunite in una raccolta di scritti intitolata *Majmu'e –ye āsār-e tā'lif va tarjome-ye Šoḡā'aldin Šafā* (Raccolta delle opere composte e tradotte e tradotte da Sh. Sh.).

Della nostra letteratura, prima di Dante, Šafā fece conoscere ai lettori persiani il saggio *La dottrina del Fascismo* (1939) come già ricordato nella prima parte della tesi,¹⁰⁹ ma anche D'Annunzio (1949), Pirandello (1950), Alfieri, Carducci, Cellini, Deledda, Fogazzaro, Lamberti, Leopardi, Manzoni, Metastasio, Pascoli, Verga (1952), e ancora Zuccoli (1953), Giuseppe De' Rossi (1954) e Seborga (1955); tradusse inoltre i grandi autori della letteratura romantica europea come Milton, Goethe, Lamartine ed Heine.¹¹⁰

La traduzione della *Divina Commedia* si inserisce dunque in un progetto molto più ampio che aveva come obiettivo profondo quello di ristabilire tra la civiltà persiana e quella occidentale un dialogo su *i saperi*, dopo un lungo periodo di isolamento culturale infranto solo a partire dalla fine del XIX in seguito all'espansione e alle ingerenze delle potenze europee sull'altopiano iranico e alla crisi della dinastia Qajar.

La *Komedi-ye elahi* di Šafā si basa principalmente sull'edizione curata da Giuseppe Vandelli, ma il nostro traduttore ricorse anche alle autorevoli versioni inglesi di Longfellow e John Ciardi, nonché alle francesi di Alexandre Masseron e Henry Longnon, infine altresì alla pubblicazione araba di Abū Ši'r al-Maḡāmī.

«Posso affermare con certezza che in questa traduzione è stata osservata la fedeltà in massimo grado [...] Ho tradotto questo libro direttamente dal testo italiano, che ho collazionato in ogni riga con le versioni francese, inglese e araba. [Per le note in calce *ndr.*] ho consultato il Dizionario enciclopedico Larousse, l'Enciclopedia Britannica, la storia della mitologia greca, il Pentateuco, il Vangelo e vari libri italiani, francesi e inglesi riguardanti “i significati” della *Divina Commedia*. [...] In complesso la traduzione dell'*Inferno* non è durata più di due mesi di *šahrivar* e *mehr* passati [23. agosto. – 22. ottobre]; però in tale periodo ho speso quasi tutto il mio tempo in questo lavoro».¹¹¹

¹⁰⁹ Cfr. cap. 2.

¹¹⁰ Per indicazioni biografiche e bibliografie dettagliate si veda PIEMONTESE 2003., *cit.*, p. 152.

¹¹¹ Stralcio d'intervista a Shafā uscita, in occasione della pubblicazione della *Commedia*, sulla rivista *Roshanfeker* (Il Benpensante) n°135, 28.II.1956, p. 8, tradotta e riportata in ASGARI 2011, *cit.*, p. 4, nota 11.

Con queste parole Šafā non solo presentava il proprio lavoro al pubblico iraniano ma difendeva se stesso dalle critiche di alcuni detrattori i quali, al momento della pubblicazione della *Commedia*, misero in dubbio sia le tempistiche secondo le quali operò il primo traduttore integrale di Dante, sia la qualità dell'attenzione rivolta da Šafā al testo.

Parniān, un recensore celato sotto pseudonimo, notava alcune incongruenze tra le annotazioni e, più in generale, una sciatteria diffusa che aveva compromesso la forza del testo di partenza e che auspicava potesse risolversi con una nuova pubblicazione più degna del modello.¹¹² Un altro critico, Sirus Zoka, importante traduttore dal francese, invocava per i persianofoni una versione più efficace, elegante ed accurata, usando come strumento della diatriba alcune dichiarazioni che lo stesso Šafā aveva annotato nell'introduzione ai tre volumi, circa per esempio la sua scarsa conoscenza dell'italiano e dove scriveva:

“Non so fino a che punto avessi il diritto di mettere mano a quest'opera”¹¹³

Vennero contestate puntualmente anche le scelte metriche di Šafā, in particolare il carattere spiccatamente prosastico della traduzione; egli infatti rinunciò alla forma del verso ed adottò una prosa sobria e lineare, pur conservando graficamente l'unità della strofa. Sottraendosi al tentativo di rendere in qualche modo la terza rima dantesca si diceva avesse mancato di coraggio, e lo si accusava di aver fatto perdere al testo ogni sua forma lirica. Secondo alcuni avrebbe potuto osare nuove soluzioni, ispirandosi per esempio alle più moderne correnti della poesia persiana, come quella iniziata negli anni Venti da Nimā Yušig, il primo sperimentatore dello stile libero in lingua persiana e fondatore

¹¹² Cfr. ASGARI 2011, cit., p. 4.

¹¹³ *Komedi-ye elahi* 1956, vol. I, p. 55.

della *she' r-e now* ovvero della *poesia nova persiana*, svincolata dal metro e dalle forme classiche.¹¹⁴

Šafā aveva mirato a mantenere soprattutto una corrispondenza di *senso* tra il testo di partenza e quello di arrivo realizzando in sostanza, secondo l'analisi di Bertotti, una *parafrasi* che però si presentava *priva di fraintendimenti e puntuale nel riprodurre lo snodarsi del ragionare dantesco*.¹¹⁵

Nonostante alcuni limiti che i contestatori, come visto, non risparmiarono di segnalare, la pubblicazione della *Commedia* di Šafā fu comunque un evento ed ebbe un buon esito editoriale, con quattro ristampe (la seconda nel 1959 e a seguire nel 1968, 1973, 1978) e una tiratura totale di 10.000 copie.¹¹⁶ L'opera dantesca fu accompagnata da elogi e presentazioni solenni che definivano il poema “una tra le grandi opere del genio umano”; “capolavoro eterno della letteratura europea, il quale per fama e importanza cede a due soli poemi: l'*Iliade* di Omero, opera immortale che non ha pari nella letteratura universale e il persiano *Libro dei Re* di Ferdusi.”¹¹⁷

I tre volumi erano accompagnati nella prima pagina da un'antica e ben nota immagine di Dante che il nostro traduttore doveva aver presente nell'edizione Paravia a cura di Carlo Steiner, pubblicata a Torino nel 1921- della quale si trova una copia ancora oggi nella Biblioteca della Chiesa Cattolica di Tehran- e risalente originariamente però all'edizione Sessa edita a Venezia nel 1564, alla quale seguirono altre due edizioni- nel 1578 e nel 1596- note tutte anche come edizioni del "Gran Naso", per quel caratteristico ritratto di profilo di Dante, di probabile ispirazione vasariana, che campeggia nel frontespizio e che divenne tanto diffuso nel tempo da risaltare fin anche in apertura della nostra traduzione persiana.

L'edizione di Šafā era arricchita inoltre dall'inserito di numerose illustrazioni ispirate agli episodi salienti di ciascuna delle tre cantiche: 54 relative all'*Inferno*

¹¹⁴ Cfr. ASGARI 2011., *cit.*, p. 4

¹¹⁵ BERTOTTI, ORSATTI, *cit.*, p. 259.

¹¹⁶ Piemontese, p. 63

¹¹⁷ Recensioni apparse su alcune riviste del tempo, cfr. ASGARI 2011, *cit.*, p.3

in color azzurro, 31 dedicate al *Purgatorio* -in un coerente color verde- ed infine 15 tavole in color ocra suggerite dalla lettura del *Paradiso*.¹¹⁸ Si tratta per la quasi totalità di riproduzioni dei noti disegni di gusto romantico realizzati nella metà dell'Ottocento dall'incisore francese Gustave Dorè, i quali dovettero suscitare, attraverso il sensibile occhio persiano, un forte coinvolgimento emotivo del lettore.¹¹⁹

La presenza di questo ricco apparato iconografico, che non accompagna per esempio le coeve edizioni arabe, potrebbe apparire inusuale e poco rispettoso del rifiuto delle immagini proprio dell'Islam, ma ciò non deve stupirci per molti motivi: innanzitutto l'Iran della prima metà del Novecento è un paese fortemente desideroso di dialogare “alla pari” con la cultura occidentale e guarda ad essa spesso con fare imitativo e sete di novità, specialmente nel campo delle tecniche e dell'editoria, e al gusto europeo vuole adattarsi.¹²⁰ Inoltre, il mondo musulmano è estremamente più variegato di quanto si possa immaginare, esso non è un'entità monolitica bensì si compone delle molte anime che i tanti e i diversi popoli convertiti hanno apportato nella *Umma* (voce araba che designa la grande comunità dei credenti). Gli iraniani, come già ricordato, non solo hanno aderito in massa allo Sciismo, in cui si è sviluppato nel tempo un interessante iconografia “del martirio” su cui molto ci sarebbe da dire e che, forse, rendeva tutto sommato “familiari” le immagini patetiche del Dorè; ma soprattutto non sono semiti- presso i quali, sì, le raffigurazioni umane sono in generale poco gradite- ed hanno al contrario da sempre coltivato l'arte figurativa, eccellendo in particolar modo nell'arte della miniatura, campo nel quale emersero anche i Turchi, d'origine anch'essi non semita i quali infatti, a conferma di quanto appena sostenuto, accompagnarono a loro volta un'importante studio di critica dantesca- di poco

¹¹⁸ Per la descrizione dettagliata dell'edizione si veda PIEMONTESE 2003, *cit.*, p.159.

¹¹⁹ Sono presenti inoltre alcune riproduzioni di dipinti dei grandi artisti Raffaello e Botticelli. Abbiamo avuto modo di osservare un'esemplare dell'edizione dell'*Inferno* che presenta, nelle prime pagine, un'immagine dell'affresco dedicato al *Parnaso* inserito nel complesso, oggi presso i Musei Vaticani, noto come le *Stanze di Raffaello*.

¹²⁰ Cfr. H. M. 'ĀBEDINI, “Breve storia della critica letteraria in Iran”, in N. TORNESELLO (a cura di) 2003, *cit.*, pp.145-158.

successivo alla traduzione persiana- dai numerosi disegni della *Commedia* realizzati dall'artista francese.¹²¹

Ciò che però caratterizza maggiormente l'edizione tradotta e curata da Šafā è il ricco allestimento di note che accompagna il lettore lungo tutto il dipanarsi del poema e che chiarisce, spesso in modo esplicativo e didattico, i punti più ostici del testo; si tratta per lo più di precisazioni storiche e culturali, mentre scarse sono le chiose di carattere linguistico e letterario. Šafā servendosi di numerosi libri, saggi ed altri commenti alla *Commedia*, come quelli più diffusi dello Scartazzini e del Torraca, ma anche i più vetusti dell'Ottimo e del Tommaseo, volle fornire il lettore iraniano di un vero e proprio apparato esegetico. Come accadrà anche per la traduzione di Mahdavi Dāmġāni- che sarà oggetto particolare del nostro studio e che valuteremo meglio nei capitoli che seguiranno- ogni cantica è dotata inoltre di una densa introduzione in cui vengono presentati gli aspetti più considerevoli ed interessanti dei vari canti. Šafā fa precedere il suo lavoro da un'articolata prefazione in cui cerca abilmente di far emergere archetipi, miti e figure comuni alle nostre reciproche tradizioni, puntando ad evidenziare la comune matrice *indoeuropea*, in sintonia con quanto allora propugnato dal re Mohammad Reza e dalla sua corte.

All'*Inferno* sono dedicate diverse pagine di commento a cui seguono alcune indagini sulla personalità e la vita di Dante, sul tema della dannazione e sul topos degli Inferi nella mitologia classica. È qui che troviamo un esplicito richiamo ai veri o presunti "precursori" orientali della *Divina Commedia*, su cui già abbiamo avuto modo di riflettere, a cui Šafā aggiunge per completezza anche alcuni esempi nella letteratura occidentale, come Virgilio o san Brandano. Il *Purgatorio* è preceduto invece dal ragionamento del curatore circa il valore spirituale del regno della redenzione, da una sua localizzazione geografica e astronomica, ed infine da

¹²¹ I. H. ERTAYLAN, *Dante'nin hayatı ve eserleri*, T. İş Bankası, Istanbul 1964. Per approfondire la presenza di Dante in area turcofona si veda A. GALLOTTA, "Dante nell'area turcofona", in ESPOSITO (a cura di) 1995, *cit.*, pp. 203-210.

una descrizione del Paradiso terrestre e della sua significanza. Infine al *Paradiso* è premessa un'ampia indagine comparatistica circa l'intendimento del Paradiso nelle varie tradizioni: da quella greco-romana a quella persiana, dalla mitologia germanica a quella cinese, dall'Islam al Cristianesimo, passando per il mazdeismo e l'ebraismo, per l'induismo, il buddismo; e ancora Šafā aggiunge un'analisi del poema dal punto di vista simbolico e un paragone tra Dante ed il poeta Ḥafez; non manca anche in questo caso un confronto con angelologia coranica e il richiamo al *Libro di Arda Viraf*, su cui abbiamo discusso precedentemente.

Questo denso corollario interpretativo, che aveva lo scopo di mettere in evidenza le convergenze strutturali e contenutistiche tra il poema dantesco e i modelli della tradizione persiano-islamica, secondo l'analisi di Fāṭeme Asgari ha reso di fatto la *Commedia*, al pubblico iraniano, un *capolavoro di gusto molto familiare*;¹²² secondo invece l'insigne iranista Giovanni M. D'Erme, come già accennato nell'introduzione dedicata alle varie pubblicazioni dantesche,¹²³ esso rappresenterebbe molto chiaramente uno dei gravi limiti della critica mediorientale- qui nello specifico persiana- secondo cui la comprensibilità di un'opera sussiste solo qualora sia possibile rilevare nel testo delle consonanze innate con l'animo del lettore e con la sua sensibilità di uomo islamico e, forse ancor più importante, iranico.¹²⁴

Se da un punto di vista culturale e contenutistico Šafā era dunque riuscito, tramite un incedere analogico, a limitare le alterità tra Dante e i suoi neofiti lettori persiani, rimaneva però il problema, inerente invece alla sfera semantica, di come rendere nella lingua di arrivo i termini e le espressioni più radicate nel contesto originario del poema, questione sulla quale avremo modo di ritornare più approfonditamente nella seconda parte della tesi quando analizzeremo nello specifico l'edizione curata da Mahdavi Dāmḡāni.

Šafā decise di trascrivere fedelmente in alfabeto arabo-persiano di norma i termini storici più peculiari (come *ghibellino* per esempio) e i toponimi, accompagnati in nota da spiegazioni; la terminologia religiosa e dottrinaia invece

¹²² Cfr. ASGARI 2011, *cit.*, pp. 5-6.

¹²³ Cfr. Cap. 4.

¹²⁴ Cfr. D'ERME 1995, *cit.*, p. 213.

venne resa attraverso l'utilizzo del ricco vocabolario della teologia musulmana, in particolare il lessico speculativo dei grandi logici e metafisici dei primi secoli dell'Islam che, come nota Bertotti nel suo studio, forse non è totalmente sovrapponibile a quello cristiano ma è ad esso vicino, perché originato dalle medesime matrici, semite prima ed ellenistiche poi:

“L'arabo era lingua usata anche dai cristiani, e l'arabo cristiano passò nel vocabolario religioso musulmano per il tramite della letteratura apologetica e delle controversie dottrinali. Lo stesso vale per la copiosa terminologia astronomica, astrologica e scientifica in generale, derivando queste discipline tanto nell'oriente musulmano quanto nell'occidente cristiano da comune modello aristotelico ed ellenistico”¹²⁵

Per molte delle figure mitologiche invece non esiste un corrispettivo che possa dirsi diretto, così Šafā attinge per quanto possibile alla propria tradizione leggendaria: la Sirena (*Purg.* XIX 10) diventa una *fata marina*, la Mala Pianta, come definisce se stesso il re di Francia Ugo Capeto (in *Purg.* XX, 43) viene resa invece come *albero di Ahriman*, la divinità del Male secondo l'antica religione iranica; ed ancora le Muse diventano le *sacre fate*.

Quando la mimesi appare però davvero impossibile allora Šafā ricorre a chiarimenti in nota e a soluzioni grafiche esplicative, ciò accade per esempio laddove avvengono giochi poetici basati sulla grafia delle lettere, come nei versi 31-33 del XIII Canto del *Purgatorio*: *Parean l'occhiaie anella senza gemme: / chi nel viso de li uomini legge “omo”/ ben avria qui conosciuta l'emme*, con cui Dante, nel descrivere la sorte dei golosi privati di cibo e di acqua, allude a un'opinione diffusa tra i predicatori medievali per cui nel volto umano sarebbe possibile riconoscere- nei tratti degli occhi, del naso e delle sopracciglia- la parola OMO, in particolare quando esso sia scavato e sofferente. In questo caso a Šafā non rimase altro che raffigurare nel testo persiano il carattere della **M** latina e spiegare in nota l'allusione e la sua origine. C'erano però ben altri passi da accomodare, assai più delicati, non tanto perché difficili in sé quanto perché

¹²⁵ BERTOTTI, ORSATTI 1992, *cit.*, p. 260.

immotivati e scabrosi agli occhi della maggior parte dei lettori, vale a dire i versi 22-36 del XXVIII canto dell'*Inferno* quando Dante incontra, tra i seminatori di scandali e scismi, Maometto e il cugino e genero Ali entrambi, per la legge del contrappasso, orrendamente mutilati, sventrati come la società divisa e logorata da loro prodotta con la predicazione dell'Islam, considerato, nell'ottica medievale, in tutto e per tutto una devianza nata in seno al Cristianesimo.

Possiamo affermare con certezza che la presenza nella IX bolgia di Mohammad "Profeta e Inviato di Dio" e di Ali, suo parente e uno dei primi discepoli, sia stato- ed sia ancora oggi- il limite forse maggiore alla circolazione della *Divina Commedia* nel mondo islamico, un ostacolo difficile da aggirare che ha finito spesso per compromettere l'immagine di Dante in tutta l'area. Se la maggior parte dei traduttori, sia arabi che persiani, ha preferito elidere totalmente dall'edizione i versi in questione, Šafā invece negli anni Cinquanta, in un clima politico di sostanziale laicità e forte modernizzazione, ha potuto scegliere di tradurre la parte in questione.

Secondo l'analisi proposta da Piemontese nel suo ampio e dettagliato studio sulla letteratura italiana in Iran, Šafā avrebbe completamente censurato le terzine su Maometto e Ali,¹²⁶ ma noi sappiamo che così non fu. Ci aiuta a ricostruire un tassello della vicenda Fāṭeme Asgari, la quale invece sostiene che Šafā tradusse integralmente il testo dantesco e riporta nel suo articolo i vv. 28-36 tratti dalla prima edizione della *Komedi-ye elahi*, che forse non fu visionata dal nostro studioso.¹²⁷ Questo passo dell'analisi della giovane studiosa iraniana ci consente di osservare come Šafā abbia operato in maniera avveduta, cercando di rispettare sia la sensibilità del suo pubblico sia l'opera che stava per la prima volta presentando, e ciò attraverso l'omissione dei nomi di Maometto e di Ali sia nel testo sia in nota, servendosi del vago sostantivo *peccatore* accompagnato da un aggettivo dimostrativo per indicare il Profeta e indefinito per intendere Ali

¹²⁶ Cfr. PIEMONTESE 2003., *cit.*, p.62

¹²⁷ Cfr. ASGARI 2011, *cit.*, pp. 6-10.

Dante	Traduzione
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,	Mentre guardavo tutto in lui egli mi guardò e con le mani s'aperse il petto
guardommi e con le man s'aperse il petto,	dicendo: “Vedi come è storpiato <u>questo</u>
dicendo: “ Or vedi com'io mi dilacco!	<u>peccatore!</u>
Vedi come storpiato è Maometto!	Davanti a me andava piangendo <u>l'altro peccatore</u> , scisso nel volto dal mento all'attaccatura dei capelli.
Dinanzi a me sen van piangendo Alì,	E tutti gli altri che tu vedi qui, seminatori di scandalo e di scisma,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.	furono dapprima vivi ed ora espiano la loro colpa come tu vedi.
E tutti li altri che tu vedi qui,	
seminator di scandalo e di scisma	
fuor vivi, e però son fessi così	

Non solo, secondo Fāṭeme Asgari, Šafā non si accontentò di dirimere solo testualmente l'annoso problema della condanna dei due vertici dell'Islam, ma tentò nel suo commento di rimediare a questo cortocircuito culturale proponendo al pubblico una vera e propria apologia del pensiero di Dante sul Profeta, secondo la quale l'Inviato di Dio sarebbe stato posto dal poeta all'*Inferno* in virtù del suo essere *veramente* Profeta, che si fa portatore, anche egli come Cristo, della croce dell'Umanità, delle sofferenze della sua gente, straziato e torturato come Gesù per la salvezza degli uomini.

Sebbene il ragionamento appaia assai lambiccato dobbiamo credere che Šafā abbia veramente tradotto così i passi e così li abbia giustificati; possiamo

affermare ciò grazie quanto ci è dato di osservare nell'esemplare a nostra disposizione: è questa una ristampa risalente alla primavera-estate 1999 - dunque vent'anni dopo l'avvento della Rivoluzione del 1979 - e per questo sicuramente passata al vaglio del rigido diktat degli uffici per la Propaganda Islamica. Possiamo notare molto bene come i nuovi curatori abbiano chirurgicamente asportato i versi dal 32 al 42, in cui si trova il richiamo ad Alì piangente *fesso nel volto dal mento al ciuffetto* e la descrizione del diavolo che squarcia ad ogni nuovo giro i colpevoli di scisma, segnalando il taglio con tre semplici puntini di sospensione; tutte le note di commento sono sparite e manca ogni genere di chiarimento od allusione al contenuto eliminato.

C'è però una pallida traccia di quanto ai lettori non fosse più dato di leggere, che è anche una prova del fatto che nelle edizioni precedenti il '79 la traduzione di Šafā fosse stata integrale, ovvero permangono i versi 28-31 in cui Dante, nella versione persiana, nota un anonimo peccatore, che nel testo dantesco è esplicitamente Maometto, il quale aprendosi il petto con le mani, tristemente dice: *guarda come io sbrano il mio stesso corpo!*

La vicenda della traduzione dantesca dunque si interseca con la storia del paese. Fino alla Rivoluzione Islamica del 1979 lo Scià Mohammad Reza Pahlavi portò avanti una politica i cui pilastri erano *ordine, nazionalismo, modernizzazione*, in aperto contrasto con il potere degli *'ulamā*, ovvero il dotto clero sciita, dunque non c'era motivo di epurare totalmente la *Commedia* dai passi critici, semmai adattarli il più possibile alla sensibilità religiosa dei persiani. In età repubblicana la faccenda si complica, come ben ci racconta il Prof. Piemontese:

“Durante quasi il primo ventennio dell'età repubblicana, il poema di Dante tradotto da Shafā fu trattenuto all'ormeggio. Il traduttore aveva svolto principali funzioni di operatore culturale e consigliere della corte regia. Il libro dantesco in tre volumi restava custodito presso librerie private. Qualche copia ne usciva quando clienti, assai interessati all'argomento, affidavano la ricerca a librai del ramo antiquario. Vi si vedevano arrivare clienti, ora un uomo anziano, ora una giovane studentessa, ad esprimere la richiesta: « ha *La Divina Commedia?* ». La risposta dei librai era la formula di classificazione di ogni oggetto assai ricercato: « *qadimi, qadimi* (antico, antico!) » o « *besyar qadimi* (antichissimo) », sinonimo di « carissimo » in prassi mercantile autoctona. Nel caso trattavasi di libro raro a trovarsi, forse

compromettente, ma passabile sotto banco. Il prezzo in valuta locale era una cifra da me non udita lì richiedere per altri libri, analoghi o diversi: 400.000 riali; più di uno stipendio mensile impiegatizio di livello medio- alto (1993).”¹²⁸

È assai probabile che circolassero negli anni Ottanta e Novanta ristampe pirata dei tre volumi, vendute di contrabbando sul mercato nero (*bazar-e siah* come dicono i persiani) a prezzi più convenienti ma comunque sempre spropositati. Ciò significa che c’era un ampio pubblico pronto a farsi acquirente, se solo se ne fosse data una nuova edizione a prezzo accessibile.

L’attenzione a Dante e al suo poema si era come riaccesa, dapprima nel 1994 con l’immissione di una biografia dantesca tratta da un’enciclopedia letteraria anglosassone, poi nel 1995 con un articolo apparso su *Keyhan-e Farhangi*, un periodico molto popolare filogovernativo, in cui venivano riproposte le tesi sulle fonti arabo-islamiche della *Commedia* propugnate da Miguel Asín Palacios ne *La escatologia musulmana en la Divina Comedia*, ed infine con la pubblicazione nel 1998 delle conferenze dantesche di J.L. Borges.¹²⁹

Ecco dunque che nel 1999 la casa editrice che aveva curato le prime stampe di età monarchica, passata ad altra proprietà e capito l’appetito del mercato, decise di ripubblicare la *Divina Commedia* tradotta da Šafā- di cui noi abbiamo potuto osservare un esemplare *dell’Inferno*- naturalmente all’uopo censurata e diffusa a prezzo concorrenziale.

Rimaneva il fatto però che Šafā era stato uomo dello Scià e nelle alte sfere del Ministero della Direttiva non piaceva che circolasse ancora la sua versione della *Commedia*, fu chiesto dunque nel 1999 ad una giovane e veloce traduttrice, Faride Mahdavi Dāmġāni, di rimediare all’imbarazzo politico offrendo al pubblico una nuova versione persiana. Sul lavoro di Dāmġāni, edito nel 2000, tornerò estesamente qui di seguito, nella seconda parte della tesi dove, attraverso un’analisi che attinge i suoi strumenti dalla traduttologia e dalla scienza onomastica, cercherò di farne emergere i tratti salienti e di motivare in particolare

¹²⁸ PIEMONTESE 2003., *cit.*, p. 64-65.

¹²⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 65-66.

le scelte lessicali le quali sono sempre il segnale più evidente del tipo di strategia messa in atto dal traduttore.

II.

**DALLA TEORIA ALLA PRATICA DELLA
TRADUZIONE: ANALISI DELLA *DIVINA
COMMEDIA* IN LINGUA PERSIANA NELLA
VERSIONE DI FARIDEH MAHDAVI
DĀMGĀNI.**

4. Criteri d'analisi

L'attività del tradurre risponde a un'esigenza che gli uomini sentono da sempre ma l'idea di occuparsi in modo sistematico e rigoroso della traduzione è relativamente recente e risale al XX secolo. Si è passati così dai primi studi sulla traduzione automatica attraverso computer negli anni Cinquanta alla nascita di una vera e propria disciplina, oggi nota in Italia con il nome di *traduttologia* o *teoria della traduzione*, che ha spostato gradualmente l'interesse dall'analisi della resa di una parola o di una frase, all'esame di testi complessi, in particolar modo quelli letterari.¹³⁰

In questa tesi la traduzione viene trattata come un fenomeno complesso in cui l'aspetto linguistico non è che uno dei tanti fattori in gioco; essa, come suggerisce Umberto Eco, è infatti una delle forme dell'interpretazione e non è mai un'operazione priva di conseguenze, un gesto meccanico che lascia intatto il testo di partenza. Le traduzioni provocano sempre un'alterazione del testo e spesso, solo per fare un esempio, ne selezionano alcuni aspetti per ometterne altri, o riescono talvolta a far emergere proprio ciò che nel testo, persino all'autore stesso, rimane latente e inespresso.¹³¹

Una traduzione di norma viene osservata secondo tre possibili modalità cui corrispondono altrettante sezioni degli studi sulla materia: la prima, che è propria del ramo della *Teoria della traduzione* o *Translation Studies*, cerca di stabilire come la traduzione *potrebbe essere* secondo un criterio teoretico; il secondo approccio invece, tipico degli studi descrittivi, delinea empiricamente il lavoro per *com'è*; infine un terzo dominio della disciplina, quello più applicativo, cerca di stabilire a priori come la traduzione *dovrebbe essere*.¹³²

In questa ricerca la traduzione persiana della *Divina Commedia* proposta da Farideh Mahdavi Damghani è stata analizzata soprattutto seguendo un criterio

¹³⁰ Cfr. S. NERGAARD (a cura di) 2007b, *cit.*, nell'introduzione alle pp. 1-48.

¹³¹ Cfr. ECO 2007, *cit.*, in NERGAARD (a cura di) 2007b, *cit.*, p. 123.

¹³² Cfr. TOURY 2007., *cit.*, in NERGAARD (a cura di) 2007b., *cit.*, p. 217.

empirico, ne verrà quindi descritto l'aspetto per come è e non per come dovrebbe essere; tuttavia sarà proprio in quei luoghi in cui il rapporto tra l'*essere*, il *poter essere* e il *dover essere* è apparso meno scontato che si concentrerà la mia attenzione nelle prossime pagine. Con questo lavoro infatti cercherò di dimostrare come attraverso l'analisi di una traduzione sia possibile arrivare a chiarire molti aspetti primari anche della storia della ricezione di un'opera e come, proprio dall'osservazione dettagliata, sia possibile individuare quali siano le basi profonde sulle quali si poggia lo sforzo di comprensione da cui si innesca ogni processo traduttivo.

Tra le tantissime componenti che avrei potuto prendere in considerazione ho scelto di soffermarmi su segmenti molto limitati di testo, apparentemente in controtendenza con chi considera la traduzione un'operazione *intertestuale* e non *interlinguistica* e la traduttologia come una scienza che debba concentrarsi sul *testo* e non sulle sue parti.¹³³ In realtà, con questa strategia vorrei raggiungere esattamente ciò che si prefiggono questi stessi teorici, ovvero arrivare a considerare la traduzione come un fatto culturale che, oltre a portare in primo piano il tema della comprensione dell'altro implica, prima di tutto, una profonda riflessione sul sé.

Se è vero dunque che la traduzione è prima di tutto una *trasposizione interculturale*, il passaggio da un testo (inseparabilmente legato alla cultura, al momento e all'ambiente che lo hanno generato) a un altro, il quale può essere dal primo anche molto distante- un fatto culturale insomma in quanto essa, la cultura, si trova necessariamente iscritta nei testi e nei suoi discorsi- ho ritenuto corretto muovere la mia ricerca da quelle unità traduttive minime che per loro natura risultano essere maggiormente marcate e dense di implicazioni, ovvero alcuni tra i cosiddetti *realia* -sostantivi che denotano oggetti, concetti e fenomeni tipici esclusivamente di una determinata cultura- i nomi propri e infine gli appellativi.

¹³³ Cfr. O. PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, trad. ita. "Traduzione: letteratura e letteralità", in NERGAARD (a cura di) 2007b., *cit.*, pp., 283-297.

Ho deciso di concentrare la mia attenzione sul trattamento di queste categorie di nomi perché specialmente i nomi propri, nell'ambito della filosofia del linguaggio, sono stati considerati a lungo privi di significato, come fossero elementi esterni alla lingua vera e propria e per questo intraducibili.

Studi recenti, in particolare quelli condotti dalla slavista Laura Salmon e l'iranista Mario Casari, solo per citarne alcuni -i quali con il loro lavoro hanno fornito la base teorica e nel contempo gli strumenti metodologici per questa tesi- hanno dimostrato invece che in letteratura non solo i *realia* ma anche i nomi propri, alla stregua di tutte le altre parole di una lingua, sono elementi significanti ed anzi, spesso, lo sono ancor più di molte altre parti del lessico; essi infatti hanno un fortissimo potenziale evocativo che appare come stratificato in più livelli, ciascuno connesso alle "enciclopedie o saperi" dei vari gruppi di parlanti.¹³⁴

Edoardo Sanguineti, nell'introduzione a *Nomi e Cultura* di Emidio De Felice è riuscito a esprimere il valore straordinario dei nomi, con quell'incisività che solo ai poeti è propria e ha scritto:

Il nome gronda di informazioni [...] è una somma di idee accessorie in moto perpetuo, è una specie di affollatissima e dinamica associazione di idee. È Cultura, incarnata in sillabe individuanti.[...] Il Nome è tutto, culturalmente parlando, se così è osservato, come rivelatore infallibile di una comunità, delle sue scelte, delle sue vicende, dei suoi conflitti.[...] Perché tra nomi e Cultura, è evidente, è aperto un costante ed interminabile gioco dialettico.¹³⁵

Secondo il modello teorico offerto dalla Salmon una traduzione può dirsi efficace solo se nella risposta da parte del destinatario ognuna delle unità traduttive di arrivo *funziona come l'unità di partenza funziona/ funzionava per i destinatari di arrivo*; un testo infatti è sempre l'innescò di una risposta estetica e anche i sostantivi, e in special modo i *nomi propri* o certi appellativi, dovrebbero essere sempre ricodificati nella lingua di arrivo in modo che inneschino risposte

¹³⁴ Cfr. CASARI 2003, 2005, *cit*; e SALMON 1997, 2003, 2006, *cit*.

¹³⁵ Cfr. E. DE FELICE, *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Sarin-Marsilio Editori, Roma 1987, pp. IX-X.

funzionalmente equivalenti a quelle che innescavano nella lingua di partenza.¹³⁶ È questa la *fedeltà* della traduzione di cui parla anche Eco: *ritrovare sempre l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.*¹³⁷

Le tecniche di traduzione impiegate sono numerose e rispondono di solito ad strategie ben precise attraverso le quali si ottiene che il testo di partenza sia immesso nella cultura di arrivo secondo due modalità antitetiche, già individuate da Goethe¹³⁸ e Scheleirmacher¹³⁹: o si porta il testo verso il lettore, e dunque si limano il più possibile gli elementi di estraneità; o si sposta il lettore verso il testo, conservandone il più possibile l'integrità.

Sappiamo che certi sostantivi, come taluni nomi propri, sono in grado di attivare reti di associazioni mentali più complesse di altri e stimolare risposte valutative ben marcate: piacere, dolore, paura, gioia, rispetto o devozione; così le varie soluzioni traduttive possono condizionare fortemente il coinvolgimento emotivo dei lettori e arrivare addirittura a essere determinanti per la fortuna o meno del testo in un determinato contesto di arrivo.

Vari studi hanno inoltre suggerito come la *nominatio* sia uno degli elementi portanti della struttura semantica della *Divina Commedia*, grazie a percorsi nominali strategicamente organizzati che solcano l'intero poema contribuendo ad arricchirne gli echi memoriali.¹⁴⁰ Le riprese del nome si rivelano infatti, non di rado, funzionali alla significazione poiché generano vettori tematici in grado di mettere in contatto, a distanza, porzioni testuali relazionabili, permettendone il collegamento all'interno di una filigrana di alta densità semantica.

¹³⁶ Cfr. SALMON 2006, *cit.*, p. 78.

¹³⁷ ECO 2007, *cit.*, p. 123.

¹³⁸ Cfr. J.W. GOETHE, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des Westöslichen Divans*, trad. it. "Note e saggi sul Divan orientale-occidentale", in NERGAARD (a cura di) 2007a, *cit.*, p. 122.

¹³⁹ Cfr. F. SCHLEIERMACHER, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, trad. it., "Sui diversi metodi di tradurre. Memoria letta il 24 giugno 1813", in NERGAARD (a cura di) 2007a, *cit.*, p.152.

¹⁴⁰ Cfr. PORCELLI 1997, *cit.*; e V. ATTURO, "«l' sapeva già di tutti quanti 'l nome»: percorsi della nominazione e appellativi in Dante", in *Critica del testo*, XII / 2-3, 2009, pp. 261-305.

Così, attraverso l'analisi del trattamento dei *realia* e dei nomi propri nella *Divina Commedia* in lingua persiana possiamo arrivare a svelare moltissimi aspetti della ricezione di Dante in Iran, in primis, per esempio, se l'opera forse più significativa della cultura occidentale sia stata osservata, e poi divulgata, attraverso un'ottica inglobante o se invece si sia cercato di imprimere una distanza "ideologica" tra testo e fruitore.

La traduzione infatti è sempre il risultato di *valutazioni* e di *decisioni*, e chi opera sui due testi, quello di partenza e quello d'arrivo, in base a parametri indotti dal committente e dai destinatari, adotta delle strategie che possono essere tra loro anche molto diverse. Le scelte più importanti che il traduttore deve mettere in atto riguardano, prima di tutto, l'attualizzazione o la storicizzazione del testo e, successivamente, la sua omologazione o straniamento rispetto al contesto d'arrivo.

Il problema dell'attualizzazione o della storicizzazione nasce dalla distanza temporale tra due testi: *attualizzare* significa eliminare intervallo storico tra una certa opera e la sua traduzione, ovvero, per esempio, permettere al lettore persiano contemporaneo di leggere la *Divina Commedia* come leggesse un testo a lui coevo; mentre *storicizzare* significa rispettare la distanza che c'è tra la lingua di Dante e l'italiano attuale, e dunque proporre, anche in traduzione, un idioma percepito dal nuovo lettore come arcaico, desueto.¹⁴¹

L'omologazione e lo straniamento incidono invece sulla distanza culturale: *omologare* vuol dire manipolare il testo di partenza secondo le caratteristiche della cultura di arrivo, arrivando a modificare la lingua, lo stile, le figure retoriche e i *cultural items* o *realia*; lo *straniamento* invece mira a creare una distanza, anche psicologica, tra testo e lettore il quale dev'essere smosso e messo in contatto con elementi che suscitino in lui il senso di lontananza, di specificità ed estraneità dell'opera tradotta e della cultura che rappresenta.¹⁴²

Per ottenere l'effetto straniante si può lavorare sia sulla lingua, per esempio inserendo alcune parti nell'idioma originario; sia sui richiami culturali, lasciandoli

¹⁴¹ Cfr. SALMON 1997, *cit.*, pp. 201-202.

¹⁴² Cfr. *Ibid.*, pp. 202-203.

inalterati e non tradotti. L'omologazione invece si basa sull'impiego di alcune tecniche specifiche che, come nota Laura Salmon, mutuano insolitamente il proprio nome dal dominio della psicanalisi.¹⁴³

La prima macro strategia viene detta *compensazione*: si attua quando l'informazione contenuta in un segmento del testo di base non può essere trasferita interamente nel segmento di arrivo. Il traduttore può dunque compensare allo scarto in vari modi, per esempio attraverso lo *spostamento* di informazioni, la cui forma più diffusa è la *nota a piè pagina*; oppure mediante *esplicitazione*, che consiste nell'aggiungere direttamente nel testo un frammento minimo utile a trasmettere al lettore l'informazione necessaria: ciò risulta particolarmente utile nel caso dei nomi propri di persona, di luogo, di oggetti, di opere o di prodotti commerciali specifici altrimenti non conosciuti.¹⁴⁴

Sono diversi gli autori che hanno centrato i loro studi sulla traduzione dei nomi propri, dimostrando come i criteri, le tecniche e le strategie appena elencati riguardino anche il trattamento dei nomi propri, degli epiteti e degli appellativi i quali sono di fatto parte integrante della lingua e della cultura.

Theo Hermans,¹⁴⁵ Javier Franco Aixelà,¹⁴⁶ Laura Salmon,¹⁴⁷ ciascuno ha proposto una propria classificazione delle varie strategie da applicare alla traduzioni dei nomi propri riassumibili, al fine della mia analisi, in questo modo:

A. Strategie conservative:

- *Trascrizione, o traslitterazione*: riproduzione del nome proprio nella sua forma originaria (per esempio, *Arthur* → *Arthur*); possono verificarsi fenomeni di *adattamento ortografico*, che si manifesta con l'introduzione

¹⁴³ Cfr. *Ibid.*, p. 204-205.

¹⁴⁴ Cfr. *Idem*.

¹⁴⁵ Cfr. T. HERMANS, "On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar." In Wintle, M. (a cura di). *Modern Dutch Studies. A volume of essays in honour of Professor Peter King*. Athlone Press, London 1988, pp.11-24.

¹⁴⁶ J. F. AIXELÀ, "Culture-Specific Items in Translation" in R. Alvares, M. Carmen Africa Vidal (a cura di) *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters Ltd, Clevedon 1996, pp. 56-66.

¹⁴⁷ SALMON 1997, 2006, *cit.*

di lievi cambiamenti grafici generalmente suggeriti da ragioni di ordine fonetico o alfabetico; sia di *adattamento terminologico*, e cioè la trasformazione sul piano formale dei nomi propri qualora di questi esista una versione ufficiale nella lingua d'arrivo. Si tratta di strategie messe in atto soprattutto se il nome è noto e diffuso in entrambe le lingue o se si tratta di nomi storici che, se non conosciuti dal pubblico d'arrivo possono, essere accompagnati da note a piè di pagina o da esplicitazioni. Nel caso che il nome non esista nella cultura d'arrivo dobbiamo rilevare però che, da un punto di vista semiotico, esse provocano l'inserimento arbitrario di un elemento del codice lingua 1 in un testo ricodificato in lingua 2, che può avere come effetto quello di rendere più "esotico" il testo.

- *Traduzione interlinguistica (semantico-etimologica)*, quando il nome proprio ha componenti etimologicamente trasparenti si cercano nella lingua di arrivo tutte le radici semanticamente affini e si seleziona la più idonea. Per esempio *Biancaneve* in tutte le lingue mantiene in traduzione i due elementi "bianca" e "neve".

B. Strategie sostitutive:

- *Sostituzione limitata*: consiste nella sostituzione del nome proprio che compare nel testo di partenza con un altro nome proprio considerato egualmente parte della cultura di partenza ma più conosciuto.
- *Sostituzione*: che prevede la sostituzione del nome proprio che figura nel testo di partenza con un nome il cui referente appartiene alla cultura di arrivo.
- *Sostituzione assoluta*: che è rappresentata dalla sostituzione del nome presente nel testo di partenza con un nome che appare svincolato da ogni riferimento preciso a una concreta realtà nazionale o culturale.
- *Adattamento ideologico*: che consiste nella modifica, oppure nella parziale omissione, di un segmento che per qualche ragione è considerato

inaccettabile nella cultura d'arrivo; o ancora nella sua trasformazione in un segmento che appare più consono ai valori della stessa cultura di arrivo.

- *Omissione*: cioè la pura e semplice eliminazione del nome proprio presente nel testo di partenza senza che vi sia alcun tipo di sostituzione.
- *Creazione autonoma*: che consiste nell'inserimento nel testo di arrivo di elementi che non hanno alcun corrispondente nel testo di partenza.

Se in generale queste regole sono valide per tutte le varie tipologie di testi letterari, il caso di cui mi dovrò occupare nelle prossime pagine è tuttavia molto particolare. La *Divina Commedia* infatti non è un testo letterario come tutti gli altri, esso è la *summa* della civiltà medievale e forse il più noto capolavoro della letteratura italiana; e così, da un lato il traduttore consapevole della portata dell'impresa tenderà inevitabilmente, come il copista di fronte ad un testo autorevole, a mantenersi il più possibile fedele; dall'altro però, se è vero che la *Commedia* di Dante è un testo la cui sostanza è *universale*, colui che traduce dovrà fare i conti continuamente con la propria cultura di origine e scavare a fondo tutto lo scibile, tutto l'immaginario tradizionale del proprio popolo, per trovare la forma migliore con cui arrivare a dar voce e sostanza al poema dantesco che nasce, rigenerato ancora una volta, in una nuova lingua.

Analizzerò innanzitutto come siano stati tradotti i nomi delle tre cantiche: *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, nuclei della topografia escatologica cristiana ma non solo, paragonando gli esiti persiani (*Barzah*, *Duzah* e *Behešt*) con le soluzioni proposte dai traduttori arabi, al fine di mostrare tutta la problematicità di operare una scelta del genere in ambito persiano, dove lingue, religioni e tradizioni si stratificano e si mescolano da millenni senza soluzione di continuità a formare una civiltà straordinariamente complessa.

Mi soffermerò poi brevemente su come la traduttrice abbia scelto di rendere in persiano gli appellativi con i quali Dante si rivolge a Virgilio. Muovendomi dalle connotazioni che questi titoli hanno in italiano e dal valore specifico che essi assumono in Dante, tenterò di valutare se le soluzioni proposte da Faride

Mahdavi-Dāmḡāni siano fedele alle intenzioni del testo, o se invece esistano nella tradizione persiana alternative più adeguate.

Successivamente, portando come campioni esemplificativi il IV e il XXI canto dell'*Inferno*- entrambi particolarmente significativi da vari punti di vista- vorrei far notare invece quale siano state, circa i nomi propri, le strategie traduttive messe in atto più soventemente dalla Mahdavi-Damghani.

Mi concentrerò poi sulla traduzione di alcuni tra i più interessanti *realia* presenti nella *Divina Commedia*, ovvero i nomi di creature fantastiche ed esseri mitologici i quali, più di altri, possono far emergere tra le diverse culture difformità o inaspettate corrispondenze.

Infine esplorerò la traduzione dei nomi delle *gerarchie angeliche* dei cieli del *Paradiso* come spunto per evidenziare come, parallelamente all'innalzamento dello stile e della materia che Dante mette in atto nella terza cantica, si possa notare un maggior utilizzo da parte della traduttrice del lessico religioso arabo.

La mole di lavoro è molto ampia e senza dubbio avrò dimenticato e omesso involontariamente molti dati importanti; ho dovuto necessariamente operare una scelta e mi sono concentrata su ciò che ho ritenuto essere più interessante. Per l'incoscienza buona fede con cui mi appresto a sondare l'insondabile mi siano dunque perdonati gli errori e le sviste che seguiranno nei prossimi capitoli.

5. Genesi e descrizione della *Komedi-e elahi*.

5.1 All'origine della traduzione

Dopo la prima traduzione integrale della *Divina Commedia* ad opera di Šoḡā'aldin Šafā, edita nel 1956 dalla prestigiosa casa editrice Amir Kabir e scaturita da un periodo di grande fermento culturale e di intenso dialogo tra l'Iran prerivoluzionario e i paesi europei, l'impresa di Faride Mahdavi-Dāmḡāni, alle soglie del secondo millennio, è da collegare invece a due differenti impulsi.

Da un lato a richiedere l'opera dantesca fu il mercato stesso: trovare una copia della prima traduzione nelle librerie di Teheran era diventato estremamente difficile e i pochi esemplari in circolazione avevano raggiunto prezzi inaccessibili; e l'attenzione verso Dante e il suo poema si era però come riaccesa, negli anni Novanta, con la pubblicazione di alcuni articoli e di studi specifici su importanti riviste nazionali.

D'altro canto, alla base dell'operazione, ci fu anche una chiara spinta politica. Il governo islamico infatti mal tollerava che ancora si leggesse la *Commedia* nella versione edita al tempo dello Scià, per di più messa a punto da uno studioso, certamente autorevole, ma poco aderente alla ideologia di Stato, un uomo che dopo la Rivoluzione del 1979 trascorse la vita in Francia, da dissidente, da dove, in più occasioni, denunciò l'irragionevolezza del regime degli Ayatollah.

E così, quando una giovane e prolifera traduttrice si presentò nel 1997 al viceministro della Direttiva per avere il consenso a lavorare sul poema, le venne risposto:

Falla, questa traduzione. Si presenta ottima per le nostre università, dove non desideriamo che circoli quella di Shafa, e dove la conoscenza del Medio Evo è scarsa.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Testimonianza riportata dalla traduttrice al prof. Piemontese durante una visita presso il suo ufficio diplomatico a Tehran. Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 116

2.2 Faride Mahdavi-Dāmḡāni

Faride Mahdavi-Dāmḡāni non è una traduttrice qualsiasi, è una *traduttrice per passione* che opera in condizioni molto diverse da quelle dell'odierna industria culturale. Nello spirito è assai più simile ai pionieri romantici della traduttologia come Goethe, Schleiermacher, A.W. Schlegel e Von Humboldt i quali, con il loro lavoro sui capolavori della letteratura universale, intendevano prima di tutto compiere un gesto per il proprio paese, arricchendo la cultura tedesca con nuovi stimoli esterni.

Non solo, Faride Mahdavi-Dāmḡāni è una donna profondamente religiosa, astrologa e numerologa,¹⁴⁹ intrisa di quella religiosità tipica del mondo persiano che ho cercato di descrivere nella prima parte della tesi. L'aspetto devozionale è tutt'altro che secondario nel modo di intendere il suo impegno sui testi e certamente deve aver influito sulla scelta del governo di riporre grande fiducia in lei.

Il lavoro di traduttrice non è proprio un lavoro per me: sì io lavoro normalmente quindici ore al giorno, forse più forse meno, però non è un lavoro per me, in verità è un piacere[...]io non faccio queste traduzioni per avere dei soldi: io faccio gratuitamente tutti questi lavori per il piacere di Dio e perché noi pensiamo che insegnare oppure fare qualcosa, soprattutto tradurre da un lingua a un'altra, sia come piantare un fiore, o un albero, nel giardino del Paradiso [...] Tradurre per me è stato quindi prima di tutto un piacere, e poi più gli anni passavano e diventavo vecchia più sentivo che il mio sentiero è quello di seguire un cammino molto più mistico [...] Sicuramente molti possono pensarmi una romantica: no [...] io vivo nella mia realtà, però la mia realtà è più bella della realtà che mi circonda e provo ad offrire ciò che io vedo con i miei occhi agli altri. Quindi quando godo nel leggere un testo che mi fa piacere, dopo aver sentito tutte le sofferenze oppure le gioie dei personaggi di un libro, la prima cosa che penso veramente – davanti a Dio lo dico sinceramente – che mi dico velocemente è “Ah, questo dovrebbe piacere a un lettore, ai lettori”. Allora mi metto subito a tradurre [...] Vorrei, con la traduzione, offrire un'opportunità, aprire delle finestre ai giovani del mio paese [...] La prima cosa per avvicinare le culture è realizzare le traduzioni delle opere classiche, più importanti di tutte le altre; poi possiamo pensare a tradurre dei

¹⁴⁹ Così infatti si descrisse al prof. Piemontese: “Sono anche astrologa, numerologa. Ogni cosa che faccio, la calcolo, e la coincidenza torna nella cifra 9. Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 116.

romanzi, della saggistica...però prima di tutto le opere classiche, quelle che sono l'eredità culturale, mondiale, sono le cose primordiali, e io sto facendo questo.¹⁵⁰

Inoltre Faride Mahdavi-Dāmġāni è una traduttrice instancabile. In una lista allegata ad una lettera del 2000 indirizzata al prof. Piemontese erano già 107 i titoli di testi tradotti, tra romanzi, drammi e saggi europei. Tra le opere italiane, oltre alla *Commedia*, leggiamo: *L'isola del giorno di prima* (1997) e *L'arte e la bellezza nel Medio Evo* di Umberto Eco dal francese; *La vita nuova* (1998) dall'inglese e dal francese; *Canzoniere* di Petrarca e *La madre* di Natalia Ginzburg sempre dal francese.¹⁵¹

Sono nata a Tehran, nel 1963, ma dal 1969 sono cresciuta a Cannes, fino a 14 anni, poi in Inghilterra fino a 17, poi di nuovo in Costa Azzurra e infine rientrata in patria [...] Mio padre, Ahmad Mahdavi, già eminente professore di filosofia e teologia nell'università di Tehran, e ora docente di filosofia orientale di Harvard, ama molto le letterature francese e italiana. Con lui cominciai ad ammirarle. La mia prima lingua è la francese, la seconda l'inglese, la terza la spagnola, la quarta l'italiano e, quinta, conosco anche la latina. Nel parlare mischio lo spagnolo con l'italiano, che ho poco praticato finora (1998 *n.d.r.*). Ho scritto molte poesie in francese, inglese, spagnolo. *Je pense français, je pense anglais, mais je parle persan*. Dal 1990 vivo a Ahvaz (zona residenziale fuori Tehran, *ndr*) con mio marito, e ho tre bambini. Bizhan Mohammadi, mio consorte, pilota della Compagnia Nazionale Iraniana del Petrolio, è proprietario della casa editrice Tir. Essa, attiva dal 1997, ha in meno di un anno pubblicato 11 libri tra cui Dante [...] Adesso lavoro, cioè traduco, gratis. Ho cominciato a tradurre a 24 anni. Finora ho tradotto 64 libri, di cui circa la metà sono pubblicati.¹⁵²

La traduzione della *Divina Commedia*, all'interno di questo vasto repertorio, occupa sicuramente una posizione particolare; in parte per l'oggettiva problematicità del testo e per le aspettative che sempre ruotano intorno ad una operazione di tale rilievo, in parte per il singolare rapporto che la traduttrice dice di aver instaurato con l'autore:

Ho imparato ad assaporare, ad amare Dante, più in modo mistico e più in modo intimo di una persona che esegue una traduzione accademica e poi finito, basta e non pensa più a Dante. No, per me Dante era l'inizio, come ciò - spero non sia

¹⁵⁰ *Vicino a Dante* 2003, *cit.*, pp. 4-5.

¹⁵¹ CFR. PIEMONTESE 2003., *cit.*, pp.115-117.

¹⁵² Cfr. *Ibid.*, pp. 115-116.

un'impertinenza –come ciò che dice Gesù, l'Alfa e l'Omega; nel mio lavoro è veramente così, Dante ha cominciato tutto e spero che finirà tutto per me. Quando ho fatto la traduzione della *Divina Commedia* avevo deciso di venire a Ravenna un giorno prossimo, non sapevo quando, non sapevo come, però volevo in modo mio fare un pellegrinaggio alla sua tomba per mostrare ciò che avevo fatto e anche per avere questa comunione quasi fisica con lui. Quindi sono andata a Ravenna e ho fatto questo pellegrinaggio con mio papà e mia figlia.¹⁵³

Anche il racconto dell'esercizio quotidiano sul testo ci testimonia un approccio davvero insolito, in cui la sentimentalità propria di questo popolo emerge con forza:

Una volta, mentre stavo traducendo c'erano tre versi molto difficili e non sapevo che cosa potessi fare[...]ogni giorno mio marito veniva a casa e chiedeva “Allora, buone notizie?” e quando vedeva il mio viso così deformato dalla fatica rimaneva silenzioso e se ne andava. E finalmente una serata ho fatto una preghiera; noi persiani abbiamo un'abitudine: quando vogliamo fare una richiesta a Dio oppure ad un santo noi facciamo una *preghiera* di sera, non un minuto dopo il tramonto. Ho fatto questa preghiera, ho detto “Dante, io non posso capire questi versi, tu, se lo vuoi, devi farmi capire, altrimenti io sarò costretta a scrivere una cosa che non ti piacerà sicuramente”. E sono rimasta fiduciosa di avere una risposta e l'ho avuta, in un sogno: ho visto Dante il quale aveva per me la soluzione.¹⁵⁴

Ogni cantica ha richiesto un impegno diverso e ha stimolato in Faride Mahdavi-Dāmġāni continue domande :

L'*Inferno* è stato molto difficile per me: l'ho fatto cinque volte, una volta con versi molto ritmici e poi ho visto che non era veramente la poesia di Dante, era una poesia Dante-Mahdavi Dāmġāni, allora l'ho lasciato stare. Ho fatto un'altra traduzione facendo attenzione alla musicalità: non mi è piaciuta, ho lasciato stare – e avevo fatto ogni volta i trentaquattro canti, andavo fino alla fine poi prendevo i fogli stampati e cominciavo a leggere con occhio obiettivo e vedevo: no, non è Dante questo. Così la terza e la quarta volta, fino alla quinta volta. E ho parlato con Dante, io parlo sempre con Dante: anche in questi quattro anni facevo ogni giorno una preghiera musulmana per Dante, una preghiera musulmana per Beatrice [...]Per il *Purgatorio* ho avuto molta difficoltà, perché mi commuoveva moltissimo, e mi poneva continue domande: perché l'uomo è venuto sulla terra? Per imparare lezioni morali, per imparare ad avvicinarsi a Dio? Allora perché è venuto dal cielo sulla terra? [...] Dante ha risposto in una maniera completamente soddisfacente al lettore, perché ha mostrato che ogni uomo può sperare di arrivare a questo Paradiso, che sia musulmano, che sia ebraico, sia cristiano, sia buddista sia di una delle tante religioni che esistono nel mondo. [...] Il *Paradiso* è qualcosa che

¹⁵³ Cfr. *Vicino a Dante* 2003., cit., pp.1-2.

¹⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, pp.7-8.

non ci appartiene [...] Noi non siamo dei beati; possiamo esserlo, ma non ancora. Dobbiamo seguire questo sentiero che Dante ha seguito e che ci ha mostrato.¹⁵⁵

E se a noi tutto questo può apparire esagerato ed eccentrico la traduttrice cerca di difendersi:

[...]non lo so, forse non piace a voi italiani ascoltare queste cose che ho detto circa Dante, che vi fanno pensare: “ma di che cosa sta parlando? E’ un’accademica oppure non so, una strega o una pazza?”...ma noi persiani siamo così, scusatemi se non possiamo seguire il vostro modo di pensare però noi abbiamo sempre avuto fiducia nei nostri sogni, nei nostri sentimenti, nelle nostre intuizioni. E dunque è proprio così... ho avuto tanti, tanti aiuti dall’aldilà (*nell’eseguire questo lavoro n.d.r.*).¹⁵⁶

2.3 L’accoglienza del pubblico.

Questa intensa e atipica frequentazione con il testo dantesco, il paziente lavoro di traduzione nella propria lingua madre che ha impegnato Faride Mahdavi-Dāmġāni per 4 anni almeno 15 ore al giorno, ha avuto come esito finale la pubblicazione nel gennaio- marzo del 2000 di *Komedi-ye elahi: Duzah, Barzah e Behešt* (Divina Commedia: Inferno, Purgatorio e Paradiso) in tre volumi, per un totale di oltre 2500 pagine, con numerose illustrazioni tratte da Gustav Doré e William Blake, edita da TIR, la casa editrice del marito della traduttrice.

Quando sono andata un mese dopo a cercare il mio libro alla stamperia non vedevo l’ora di tenere questo libro nella mano[...]Ho camminato nelle strade e pioveva e ho parlato con la signora Madonna, chiedevo se lei fosse veramente soddisfatta di questo lavoro – non tanto della traduzione ma dell’utilizzazione delle terminologie cristiane da parte di una traduttrice musulmana. Stavo parlando così e ho detto “Vorrei avere un segno, vorrei ricevere qualcosa per sapere se tutto è andato bene”. Stavo camminando in una strada e ho visto un cinema, ho alzato la testa e ho visto una grandissima immagine della Madonna per la prima volta in Persia - non sapevo che un grande regista persiano aveva fatto un film che si chiamava *Il figlio di Maria*. Un bellissimo film persiano, sulla storia di un religioso armeno persiano che voleva fare molte cose per un orfanotrofio; la sua mamma si chiamava Maria, era cristiano e abitava nel nord della Persia, e la storia era dolcissima perché

¹⁵⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 8.

finalmente alla fine questo ragazzo che aveva perduto la sua mamma, ha però potuto vedere la Madonna in una visione beatifica bellissima. Non sapevo che questo film esistesse in Persia, ho alzato la testa e ho visto l'immagine di questo film grandissima, con le braccia della Madonna aperte, e sono rimasta così; e veramente sono stata commossa e ho ricevuto la mia risposta!¹⁵⁷

L'interesse nei confronti della nuova versione della *Divina Commedia* è stata sin da subito molto forte nel paese, tanto che nel 2001 è seguita immediatamente una seconda ristampa:

Ancor prima della stampa, 1000 copie sono state comprate dal Ministero della Cultura. L'*Inferno* uscì nel gennaio 2000, il *Purgatorio* e il *Paradiso* uscirono al principio di febbraio. Io li licenziai il 19 febbraio 2000. Il successo fu rapido e grande. Durante la Fiera Interanzionale del Libro di Tehran, in maggio, abbiamo venduto direttamente circa 900 copie (il prezzo è di 125.000 riali, *nel 2000 circa 15 dollari n.d.r*), ciò è un fatto enorme in Iran, consideratane la situazione economica. Ma abbiamo favorito gli studenti: davamo loro, con l'esibizione della carta dello studente, il libro al prezzo di 100.000 riali. Ci restano adesso da vendere (*nel settembre del 2000 n.d.r*) meno di 200 copie.¹⁵⁸

Anche in Italia il lavoro della Dāmḡāni ha ottenuto grande notorietà e nel corso degli anni più volte la traduttrice è stata invitata nel nostro paese: nel settembre 2001 a Ravenna per presentare la versione persiana della *Commedia*, per la quale è stata insignita, due anni dopo, del prestigioso Premio Monselice per la traduzione internazionale "Diego Valeri". Dalla frequentazione e dall'amicizia con Walter Della Monica, direttore del Centro Relazioni Culturali di Ravenna, è nata l'idea di tradurre anche i più importanti poeti del Novecento e così, nel 2003, sono state edite due raccolte delle poesie più note di Ungaretti¹⁵⁹ e Montale¹⁶⁰, nel

¹⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁵⁸ Cfr. PIEMONTESE 2003, *cit.*, p. 117.

¹⁵⁹ *Poesie di Giuseppe Ungaretti da Vita d'un uomo*, trad. in persiano di Farideh Mahdavi-Dāmḡāni, nota introduttiva di Walter Della Monica e contributi vari tra cui quelli di Carlo Bo, Tir, Tehran, 2003. (Traduzioni in lingua persiana con testo italiano a fronte).

¹⁶⁰ *Raccolta delle poesie più famose di Eugenio Montale*, traduzione di Faride Mahdavi-Dāmḡāni, premessa di Walter Della Monica e contributi vari fra cui quelli di Glauco Cambon, Tir, Tehran 2003. (Traduzioni in lingua persiana con testo italiano a fronte).

2004 invece di Salvatore Quasimodo¹⁶¹. Nel frattempo però non ha dimenticato il suo primo amore, Dante, e nel 2005 è stata pubblicata la versione persiana del *Convivio*¹⁶², nel 2006 del *De Monarchia*¹⁶³ e nel 2007 del *De volgari eloquentia*¹⁶⁴. Instancabile Faride si è dedicata contemporaneamente anche ad un altro poeta da lei molto amato, Giacomo Leopardi, traducendone -con il sostegno del Centro nazionale di Studi Leopardiani- i *Canti* e ricevendo per questo nel maggio 2011 il Premio Giacomo Leopardi. Sembrerebbe essere ancora in fase di stesura una *Antologia della poesia italiana dal 1200 al 2000*.

Di fronte ad un impegno così vasto e serrato nel tempo qualcuno ha storto il naso, ma a tal riguardo la traduttrice si difende adducendo, come giustificazione alla propria insolita celerità, la natura stessa del nuovo pubblico sempre più curioso ma nello stesso tempo sempre più frenetico:

Mi dicono che traduco troppo velocemente secondo i traduttori della generazione di mio papà: in Persia pensano che per tradurre un libro bisognerebbe impiegare tre, quattro anni di tempo, però loro dimenticano questo fatto, ovvero che noi non viviamo più in un secolo molto calmo, tranquillo: noi abbiamo bisogno di una velocità, di una rapidità che sta proprio nel sangue di un giovane di questo secolo. Quando un giovane apre il suo computer va diritto al programma che cerca; può cercare e trovare subito su Internet le cose che piacciono a lui, e quindi quando vede che non c'è una traduzione lascia stare e poi non ritorna più a leggere questi libri, a conoscere questi grandi autori del classicismo. E' un peccato, perché non avrà una delle radici forti per continuare a sviluppare la sua anima. E' per questo che io faccio tutte queste traduzioni da molte lingue e spero di essere riuscita a fare almeno un lavoro accettabile.¹⁶⁵

¹⁶¹ *Poesie di Salvatore Quasimodo*, trad. dal persiano di Farideh Mahdavi-Dāmḡāni, premessa di Walter Della Monica, consulenza di Gaetano Chiappini, contributi di Gilberto Finzi, Tir, Tehran 2004.

¹⁶² D. ALIGHIERI, *Convivio*, prefazione di Francesco Mazzoni, introduzione di Ahmad Mahdavi-Dāmḡāni, trad. in persiano di Farideh Mahdavi-Damghani, Tir, Tehran 2005.

¹⁶³ D. ALIGHIERI, *De monarchia: asar-e bashgah*, prefazione di Francesco Mazzoni, introduzione di Claude Lefort, trad. in persiano di Faride Mahdavi-Dāmḡāni, Tir, Tehran 2006.

¹⁶⁴ D. ALIGHIERI, *De volgari eloquentia*, trad. in persiano di Faride Mahdavi-Dāmḡāni, Tir, Tehran 2007.

¹⁶⁵ Cfr. *Vicino a Dante* 2003, cit, p. 5.

2.4 Descrizione generale

Apparsa sul mercato in una veste grafica moderna e attraente sin dalla copertina- rispettivamente blu, gialla e rosa con immagini evocative del contenuto di ciascuna cantica e del poeta Dante- la seconda traduzione integrale della *Divina Commedia* in lingua persiana è stata compiuta e annotata in base a varie traduzioni e ad alcuni importanti saggi inglesi e francesi, nonché grazie a prestigiose enciclopedie, riportati nelle ultime pagine del primo volume secondo quest'ordine:¹⁶⁶

- *The Divine Comedy*, translated by Dorothy Sayers, Penguin classics 1949.
- *The Divine Comedy*, trans. by Barbara Reynolds, Penguin classics 1962.
- *The Divine Comedy*, trans. by John. D. Sinclair, Oxford University Press 1939.
- *La Comedie Divine*, tradu. par Alexandre Masseron, Edition Albin Michel 1947
- *La Comedie Divine*, trad. par Andre Pezard, Edition Gallimard 1965.
- *The Divine Comedy*, trans. by Allen Mandelbaum, Bantam books 1980.
- *The Divine Comedy*, trans. by Elio Zappula, Pantheon books 1998.
- *The Divine Comedy*, trans. by Melville Best Anderson, Heritage 1994.
- *The Divine Comedy*, trans. by Lawrence Grant White, Pantheon 1948.
- *La Vita Nuova*, trans. By Barbara Reynolds, Penguin books 1969.
- *Le Banquet*, trad. par Andre Pezard, Editions Gallimard 1965.
- *Monarchie*, trad. par Andre Pezard, Gallimard 1965.
- *Querelle de l'eau et de la terre*, trad. par Andre Pezard, Gallimard 1965.
- *The figure of Beatrice*, by Charles Williams, Boydell & Brewer 1943.
- *Neuf essais sur Dante par Jorge Luis Borges*, Gallimard 1987.
- *Life of Dante Alighieri*, by Mark Musa, Charles Scribner's sons 1983.
- *Larousse* 1996
- *Webster* 1990
- *Encyclopedia Britannica* 1990.

Ogni volume è preceduto da un ampio apparato introduttivo con brani tratti da Dorothy Sayers e Alexandre Masseron, e ciascun canto è dotato di note e seguito da spiegazioni puntuali dei passi più ostici, allestiti sulla base della bibliografia sopra citata; arricchiscono la pubblicazione numerose riproduzioni delle litografie del Doré e di William Blake.

Devo precisare che ho fatto la traduzione della versione italiana, due versioni francesi e dodici versioni inglesi, americane e scozzesi. Una traduzione era del

¹⁶⁶ Cfr. *Komedi-ye elahi* 2000., cit., pp. 856-857.

professor John Sinclair, che Dio abbia la sua anima in pace. Mi sembra che anche questo professore amasse terribilmente Dante perché faceva delle interpretazioni veramente divine dei canti di Dante. Parla come se conoscesse Dante personalmente e quello che dice non è basato sui fatti dei quali noi possiamo dire “è vero”, “non è vero”; no, parla in una maniera tipicamente anglosassone e dà delle spiegazioni molto accademiche, mescolate però con una grande tenerezza e con una grande comprensione dell’anima di Dante. Ho fatto tutte queste traduzioni e ho messo tutte queste interpretazioni, tutti questi commenti, tutte queste spiegazioni dopo i canti [...] anch’io ho messo a piè di ogni pagina tutte le spiegazioni delle personalità, dei personaggi, dei concetti che forse un persiano non può capire. Questo lavoro di mettere tutte le annotazioni del traduttore mi ha preso mi sembra circa un anno. Un lettore persiano legge e se non capisce una parte subito va giù per vedere ciò che il traduttore ha detto, poi sfoglia le pagine per saperne di e capisce tutto.¹⁶⁷

Sia la prefazione all’*Inferno* sia quella al *Paradiso* sono firmate dall’amatissimo padre della traduttrice, Ahmad Mahdavi Damghani, docente di filosofia islamica nelle più importanti università del mondo. Egli in questa occasione espone anche la propria opinione circa l’annosa questione delle fonti islamiche della *Divina Commedia*, la quale, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, è alla base dell’interesse orientale nei confronti di Dante. Diversamente da altri egli, ammessa la ricezione del *Libro della Scala*, ne esclude invece una qualche conoscenza approfondita della dottrina e dell’escatologia islamica, per arrivare ad esaltare l’autore della *Commedia* definito come il primo in assoluto a trattare “in dettaglio ed estensione” tale materia.¹⁶⁸

Farideh invece firma la prefazione del *Purgatorio*, la parte forse più amata dalla traduttrice, e presenta così la seconda cantica:

Un messaggio divino nella più bella e “suadente” forma possibile...un messaggio origine e sorgente dell’umanità...un messaggio dell’amore di Dio...la perdonanza, la grandezza, la misericordia di Dio...un messaggio dell’aldilà”, alla cui piuma sono tratti in spirito tutti gli esseri umani, sia in sogno e visione, sia nelle proprie contemplanzi o perfino semplici immaginazioni, mentre essi sono fervidamente in attesa di tornare “là”...un messaggio che per fede, amore, gentile e dolce speranza, la quale è come profumo di gelsomino e narciso (*nella poesia mistica persiana i fiori per eccellenza del locus amoenus n.d.r*) , rapisce all’uomo l’intelletto dalla testa...un messaggio della vicinanza dello spirito a Dio...un

¹⁶⁷ Cfr. *Vicino a Dante, cit.*, p. 11.

¹⁶⁸ Cfr., *Komedi-ye elahi 2000, cit.*, vol. I, pp. I-XXX; vol. III., pp. I-XVI.

messaggio dell'amore che esiste tra lo spirito umano e gli angeli prossimi alla corte divina, gli inviati e i profeti di ogni ciclo epocale...¹⁶⁹

Completano l'edizione, all'inizio *dell'Inferno*, alcune immagini di Dante, Ravenna, Firenze e altri luoghi simbolo dell'Italia medievale e, posti in calce al *Paradiso*, alcuni ritratti noti dei più importanti santi della Cristianità citati da Dante. Sono inoltre presenti foto e interviste alla traduttrice edite su prestigiose riviste iraniane.¹⁷⁰

Dal punto di vista della resa formale, metrica e stilistica del testo dantesco Faride Mahdavi-Dāmġāni ha scelto di mantenere graficamente la struttura del verso che perde però la rima e la rigida composizione in 11 sillabe. Si cerca di essere il più possibile aderenti al testo e allo stesso tempo, chiari, evitando l'uso di arcaismi e di un lessico troppo difficile:

Ho realizzato dei versi molto letterari però accompagnati da una musicalità tipicamente persiana. E quindi quando una persona legge può avere un ritmo nella sua lettura, però prima di tutto ho cercato di fare una traduzione chiarissima: non volevo che un giovane di quattordici anni che volesse leggere Dante dopo cinque versi dicesse "Mamma non posso leggere, è troppo difficile". Invece di utilizzare i preziosismi del diciassettesimo secolo, delle parole fiorite, ho cercato di dare una traduzione esatta, poetica ma anche chiara; noi avevamo avuto un'altra traduzione in persiano della *Divina Commedia* fatta quarant'anni fa un grande scrittore persiano però con una mentalità tale che, fra le righe, possiamo sapere che non amava Dante: aveva fatto questo lavoro soltanto per raggiungere una celebrità, o forse avevano chiesto a lui perché era stato ambasciatore in Italia dalla Persia e forse voleva fare onore agli italiani; aveva fatto una traduzione senza sentimento con difficili versi senza annotazioni, senza numeri, senza niente. Una persona che vuole leggere questa traduzione non sa quale verso stia leggendo, dove...quindi non va bene, purtroppo.¹⁷¹

Per l'impegno e per la passione con cui è stata approntata si tratta di un'operazione nel complesso esemplare, anche se la traduzione presenta, come spesso succede, alcuni limiti. Tuttavia obiettivo della tesi non è quello di arrivare a esprimere un giudizio di qualità; cercherò piuttosto, attraverso l'analisi che

¹⁶⁹ *Komedi-ye elahi* 2000, *cit.*, Vol. II, introduzione alle pp. 861-869. Cfr. p. 861, traduzione tratta da PIEMONTESE 2003, nota 136 p. 66.

¹⁷⁰ Per una descrizione dettagliata dei tre volumi cfr. PIEMONTESE 2003, p. 162.

¹⁷¹ Cfr. *Vicino a Dante, cit.*, p. 11.

segue circa la resa dei nomi propri e dei *realia*, di mostrare alcuni aspetti peculiari della ricezione di Dante in Iran, per arrivare a dimostrare come la traduzione sia una nuova creazione testuale in cui tra testo di partenza e testo di arrivo, tra cultura dell'autore e cultura del nuovo lettore, è necessario sussista un gioco di forze ben ponderato, che tuteli sia la forma sia l'intenzione e il senso della comunicazione poetica.

6. Strategie traduttive

SCRIVI

6.1 *Inferno, Purgatorio e Paradiso*: tre esempi particolari di sostituzione

SCRIVI RIASSUNTO

6.1.1 *Duḥāḥ*

Sono molti i nomi che il Corano e l'escatologia islamica possono offrire per la traduzione del nome *inferno*: *al-nār* (il fuoco); *al-sa'īr* (l'incendio); *al-ḡahim* (il luogo bollente); *al-hawiya* (il fuoco implacabile); *laḥā* (la vampa); *saqar* (fuoco ardente); *al ḥuṭama* (fuoco acceso di Dio).¹⁷²

Il termine forse più noto ed utilizzato però è *ḡahannam*,¹⁷³ presente anche in italiano nella forma di *geenna*, il quale deriva dal toponimo ebraico *gē ben Hinnōm* (valle del fiume Hinnom), una valle a sud ovest di Gerusalemme la quale, già nell'apocalittica giudaica e nel Nuovo Testamento, indica un luogo di eterna dannazione. Secondo la tradizione biblica infatti questa valle, sede antica del culto del dio malefico Moloch- al quale si offriva in olocausto le ceneri di bambini

¹⁷² Cfr. R. W. GWYNNE, "Hell and Hellfire", in J. D. MCAULIFFE (a cura di), *Encyclopaedia of the Quran*, 6 voll., Brill, Leiden- Boston- Köln, 2001-2006 (d'ora in poi *E. Q.*), vol. II, pp. 414-419.

¹⁷³ Cfr. L. GARDET, "Djahannam", in AA.VV., *Encyclopaedia of Islam*, 13 voll., Brill, Leiden, 1986-2004 (d'ora in poi *E. Is*), vol. II., pp. 381-382.

sgozzati- era segnata di anatema perenne ed adibita a deposito di tutti i rifiuti della città, a luogo dove gettare le carogne e i cadaveri insepolti dei delinquenti, divenendo così la localizzazione ideale anche dell'Inferno.

Questi nomi non sono tuttavia propriamente dei sinonimi bensì sembrerebbero essere associati, come i cerchi danteschi, ciascuno a particolari piani sotterranei e alle particolari categorie di peccatori che li popolano. Sono moltissime e tra loro difformi le tradizioni in merito ai nomi dei gironi infernali, una delle più note per esempio divide l'Inferno dall'alto in basso in sette gironi secondo quest'ordine: 1) *Ĝahannam*, destinato ai musulmani rei di peccato mortale; 2) *Lazà*, per i cristiani; 3) *Al Huṭama*, per i giudei; 4) *Al-sa'ir*, per i sabei; *Saqar*, abitato invece dagli zoroastriani; 6) *al-Ĝahim*, per i politeisti; ed infine il settimo *Al-Hawiya*, destinato agli ipocriti che simulano la vera fede.¹⁷⁴

Gli iraniani comunemente esprimono il concetto di *Inferno* ricorrendo indifferentemente sia al lessico coranico, e dunque arabo, appena ricordato- in particolare a *ĝahannam*- sia alla parola persiana *duzah*. In tutte le traduzioni della *Divina Commedia* sin ora condotte in Iran, compresa dunque quella da me qui presa in analisi, si è preferito utilizzare il termine *duzah*.

Il nome *Duzah* trova la sua origine nel lessico escatologico zoroastriano ed è attestato infatti in varie forme sia nell'avestico che nell'antico e medio persiano. Secondo quanto possiamo apprendere dagli antichi testi sapienziali, esso indica il luogo in cui le anime che in vita hanno compiuto il male in misura maggiore del bene trovavano dimora, impegnate in una incessante opera di purificazione personale, nell'attesa della resurrezione e del ritorno ad un nuovo ciclo edenico del mondo in cui tutti, compresi i peccatori ormai redenti, vivranno senza macchia secondo giustizia ed armonia.¹⁷⁵

La scelta del toponimo sacro mazdeo *Duzah* è dettata da varie motivazioni, che cercherò di far emergere nel corso dell'analisi, e non deve apparire scontata

¹⁷⁴ Cfr. ASIN PALACIOS 1994, *cit.*, vol. I, p. 142.

¹⁷⁵ Cfr. M. SHAKI, "Dūzak", in *E. I. l.*

poiché la *Divina Commedia*, in quanto opera dal contenuto sacro oltre che narrativo, avrebbe avuto invece tutte le caratteristiche necessarie per essere tradotta attraverso il supporto del poderoso e inflessibile vocabolario coranico, che da sempre fornisce nel variegato mondo islamico -dunque anche in Iran- il lessico tecnico della mistica e della teologia. Anche la traduttrice Farideh Mahdavi-Dāmḡāni è molto esplicita in questo senso, ed ha espresso molto chiaramente in più occasioni, come già abbiamo avuto modo di vedere, una sorta di vera e propria devozione per sull'altissimo valore spirituale dell'opera:

Dante ha avuto veramente quest'esperienza. Talvolta dei lettori vengono da me per chiedere "Signora, lei pensa che Dante abbia avuto veramente questa visione oppure è una cosa che lui ha inventato?" Quando avevo, non so sedici, diciassette anni ho fatto io stessa questa domanda a mio papà e mio papà mi ha risposto in una maniera che mi ha soddisfatto: "Se un'opera rimane, come Dante, come Ferdusi - un nostro grande poeta che ha scritto il *Libro dei re* - oppure come molti altri libri che rimangono sempre così nuovi, vuol dire che c'è qualcosa veramente dentro queste pagine"; e allora per Dante noi non possiamo dire che ci sia un'invenzione di tutte queste cose perché veramente non fa onore a Dante! Forse in Italia non amano Dante quanto noi, perché noi non abbiamo Dante; però la Persia ha avuto dei poeti, dei pellegrini in senso mistico che hanno voluto cercare di raggiungere la luce divina, il volto, il viso di Dio.¹⁷⁶

Nelle versioni arabe per la traduzione del nome *Inferno* si propone unanimemente il termine *al-Ġahīm* (il luogo che bolle) il quale appare nel Corano una sola volta (2, 119) e che spesso, nella tradizione islamica, è associato al fuoco in cui bruciano gli idolatri.¹⁷⁷ Questo dato può offrire alcune indicazioni molto interessanti circa la distanza che separa l'approccio arabo da quello persiano al testo della *Commedia*, e può aiutarci a far luce ancora una volta su alcuni particolari aspetti della ricezione di Dante in Iran.

Propongo almeno tre plausibili cause per le quali i nostri traduttori iraniani scelgono il vocabolo persiano, non arabo né coranico, per tradurre il nome della prima cantica: il primo consiste in una semplicissima preferenza per l'utilizzo,

¹⁷⁶ *Vicino a Dante, cit.*, p. 10.

¹⁷⁷ Cfr. E. BENIGNI, "La *Divina Commedia* nel mondo arabo. Orientamenti critici e traduzioni", in *Critica del testo*, XIV/3, 2011, pp. 391-413.

laddove esista un corrispondente persiano, della lingua nazionale. Questa scelta, specialmente nel caso della traduzione della *Dāmġāni*, non è connessa necessariamente ad un rifiuto ideologico della componente arabo-semite -in parte oggi diffuso tra le classi colte- ma credo si tratti piuttosto di una volontà esaltatrice delle potenzialità della lingua persiana, un segno d'amore verso il proprio idioma.

Un secondo motivo potrebbe invece esser legato a l'idea ricorrente tra molti traduttori e studiosi -sulla quale abbiamo già avuto modo di discutere in diverse occasioni- per la quale l'origine effettiva di gran parte dei topoi escatologici d'oriente e di occidente avrebbe una matrice iranica. Così dunque potrebbero aver ragionato i nostri autori: se già prima dell'avvento dell'Islam, già prima di Dante, i nostri antenati zoroastriani avevano nominato nei loro racconti di visioni ultraterrene i nomi di tutti i luoghi, i nomi di tutte le cose inerenti al mondo dell'aldilà, e se di questo ampio patrimonio la nostra lingua porta ancora tangibile traccia, perché non utilizzare questo lessico, quest'eredità onomastica che fa onore alla nostra cultura e dimostra che conosciamo da sempre, in Iran, ciò che Dante ci sta raccontando? Di questa stessa logica abbiamo testimonianza ancora una volta nelle parole della traduttrice, la quale insiste molto nel sottolineare come per gli iraniani la lettura di Dante risulti quasi naturale, familiare, grazie alla particolarissima attenzione che questo popolo ha sin dall'antichità riservato alla speculazione dottrinale e alla poesia mistica, giungendo ai vertici in età islamica durante la quale il sostrato iranico ebbe, come abbiamo visto, probabilmente molto peso:

Una cosa che mi fa molto soffrire è una domanda che mi fanno sempre gli italiani oppure i francesi: “come mai voi persiani potete capire Dante?”. È una cosa molto strana per noi, perché questa domanda non è ben riferita a noi persiani: noi siamo cresciuti con la poesia, noi conosciamo la poesia meglio di tutti gli altri orientali, la poesia è nel nostro sangue. Quindi conoscere Dante, oppure amare Dante o non amare Dante è una cosa molto semplice, chiara per noi persiani, e quindi Dante per noi non era difficile né da tradurre né da capire né da leggere. Allora Dante è come il nostro Rumi, un grande poeta mistico, come Dante un pellegrino che voleva oltrepassare le dimensioni umane, che voleva *devoilà*, aprire le vele oppure metter in parte le vele della sua anima per essere veramente faccia a faccia a Dio; e questo

Dante ha potuto fare e quindi noi non abbiamo bisogno di avere un linguaggio nuovo e proprio per capire Dante.”¹⁷⁸

Se nell’ambito delle teorie della traduzione molti sostengono che quest’arte sia il mezzo principe per arricchire il nostro lessico, la nostra cultura, per far dire alla lingua di arrivo cose forse mai dette prima- o addirittura mai pensate-¹⁷⁹ in questo caso potremmo quasi ragionare all’inverso: nell’ottica dei nostri traduttori, attraverso la versione persiana, Dante “ritorna a casa”, si esprime attraverso una lingua più antica, precedente e primigenia sia in senso cronologico sia in senso ontologico, un idioma e una cultura che già aveva espresso ciò che Dante in volgare fiorentino presenta nel Trecento in Italia, e che perciò non si rinnova ma ha l’occasione di dimostrare la propria ormai acquisita perfezione.

Un terzo fattore che certamente può aver influito nella scelta del nome persiano *Duzah* è il modo in cui in cui i persiani tendono ad approcciarsi a ciò che proviene dall’esterno, e su questo possiamo riflettere attraverso un utile confronto con la scelta adottata dagli arabi: gli arabi scelgono di tradurre il nome *Inferno*, come abbiamo visto, con il termine *al-Ġahīm*, il quale ricorre una sola volta nel Corano e che nella tradizione spesso è associato al cerchio dei politeisti e degli idolatri; diversamente, avrebbero potuto scegliere di tradurre per esempio con il toponimo *ġahannam*, che invece è citato molto spesso nel Corano e che indubbiamente sarebbe risultato più familiare al lettore. Invece si è preferito mantenere una distanza con l’opera dantesca e l’universo che essa porta con sé: la *ġahannam* è destinato ai musulmani e i peccatori di cui Dante racconta tali non sono, anzi, tecnicamente sono di svariati credi e confessioni, tali da essere considerati, semmai, più vicini ai politeisti che ai fedeli di Maometto.

I persiani invece optano per il toponimo di origine zoroastriana *Duzah* proprio perché per loro è riconoscibilissimo ed evocativo; i traduttori vogliono evitare al lettore la percezione di estraneità e portarlo ad una immedesimazione con quanto Dante racconta.

¹⁷⁸ *Vicino a Dante, cit.*, pp. 2-3.

¹⁷⁹ Cfr. ECO 1995, *cit.*, p. 124-134.

6.1.2 Barzah

Jacques Le Goff nel suo saggio *La nascita del Purgatorio*¹⁸⁰ racconta passo dopo passo lo sviluppo storico di una credenza la cui affermazione definitiva, nel XV secolo, modificò completamente l'idea di salvezza nel mondo cristiano.

Se tradizionalmente i cristiani avevano infatti accolto una concezione dualistica dell'aldilà- diviso in senso verticale tra Paradiso, sede dei giusti, e Inferno, dimora eterna dei dannati- le riflessioni dei Padri della Chiesa iniziarono a suggerire che attraverso delle prove le anime di alcuni peccatori potessero essere salvate. Si sviluppa nel tempo la fede in un aldilà intermedio, un terzo luogo, “mediano” anche da un punto di vista propriamente spaziale, situato tra il Paradiso e l'Inferno, nel quale i defunti, sorvegliati non da demoni ma bensì da angeli, per ottenere una purificazione dai peccati minori e poter accedere così al Regno dei Cieli subiscono delle prove molto simili a quelle inflitte dai dannati nell'Inferno.¹⁸¹

Dante ha svolto un ruolo fondamentale nel processo di affermazione dell'esistenza del Purgatorio poiché, attraverso la sua opera sublime, ne ha chiarito meglio la funzione e ne ha fornito per la prima volta una rappresentazione, un'immagine: esso è un monte circondato dall'oceano infinito e formato da sette cornici sovrapposte, dedicate ciascuna ad un peccato capitale, le cui circonferenze diminuiscono man mano che si ascende. Qui dimorano le anime di coloro che sono morti in assenza di peccati mortali, le quali si purificano dalle colpe veniali nella speranza del Regno dei Cieli; dalla cima del monte si accede poi al Paradiso terrestre, dove il nostro pellegrino lascia Virgilio e trova la sua guida celeste in Beatrice.¹⁸²

Vorrei adesso provare a individuare, nel vastissimo insieme dei testi della tradizione islamica, i nomi coi quali un traduttore, che dovesse rivolgersi ad un pubblico islamico, potrebbe decidere di traslare il nome della seconda cantica

¹⁸⁰ J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 1982.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 3-18.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 382-403.

della *Divina Commedia*, e di conseguenza commentare l'opzione proposta dagli interpreti persiani.

Nel Corano ci si esprime soprattutto in termini di salvezza o di dannazione e prevale l'idea di una netta separazione tra Inferno e Paradiso; tuttavia, secondo il canone islamico, non si potrà accedere ad essi se non dopo l'avvento del Giorno del Giudizio, quando gli uomini vissuti sin dal tempo della creazione di Adamo saranno resuscitati e chiamati tutti a render conto delle loro azioni per ricevere il premio o il castigo divino. Le azioni umane saranno in quel giorno poste da Angeli su una "bilancia" (*mīzān*) che valuterà il peso delle azioni buone rispetto a quelle malvagie ed indicherà chiaramente il responso. Gli uomini s'incammineranno allora lungo una "strada" (*sirāṭ*) che sarà posta al di sopra dei luoghi infernali, dove gli empì sono costretti a torture fisiche e psicologiche. I malvagi da questo "ponte" (*jisr*) precipiteranno, mentre i beati lo attraverseranno senza alcun problema fino al suo punto terminale. Qui, in un "bacino" (*hawḍ*) essi si abbevereranno e non soffriranno mai più la sete; entreranno quindi attraverso una porta in Paradiso, un "giardino" lussureggiante, solcato - come ricorda la sura LV del Corano - da fiumi di latte, miele e vino non inebriante, rallegrato da fontane aromatizzate da canfora e zenzero, in cui i buoni di entrambi i sessi saranno intrattenuti e assistiti nell'eterno gaudio da soprannaturali fanciulle (*hūrī*) e fanciulli (*ghulām*).¹⁸³

Tuttavia molti elementi dell'escatologia musulmana non sono basati sul Corano bensì sulla tradizione (*sunna*), un grande *corpus* di racconti attribuiti al Profeta o ai suoi Compagni costituitosi tra la fine del VII e la fine del IX. In questo contesto l'idea di una dimensione "terza" rispetto al Paradiso e all'Inferno, nella quale le anime si purificano in attesa di poter entrare nel Regno dei Cieli, è invece ben nota; tuttavia le tradizioni sono molte e spesso non conformi, così anche i nomi con i quali è indicata questa dimora "mediana" sono tutt'altro che

¹⁸³ Cfr. J. I. SMITH, "Eschatology", in *E. Q.*, vol. II, pp. 44-54; e R. W. GWYNNE, *cit.*; e inoltre L. KINBERG, "Paradise", in *E. Q.*, vol. IV, pp.12-20; W. RAVEN, Reward and punishment, in *E. Q.*, vol. IV, p. 451-461. In italiano si veda l'interessante articolo di P. BRANCA, "«ogni anima gusterà la morte» tanatologia musulmana", in A. FABRIS (a cura di), *Tra quattro paradisi. Esperienze, ideologie e riti relativi alla morte tra oriente e occidente*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2013, pp. 36-49.

univoci; come non è univoco se la sosta delle anime nel Purgatorio abbia luogo subito dopo la morte o si tratti piuttosto di prove di espiazione e di purificazione che si dovranno compiere al momento del giudizio finale.

Asín Palacios nel capitolo dell'*Escatologia* dedicato agli echi del Purgatorio musulmano nella *Divina Commedia* riporta un detto del Profeta in cui si accenna chiaramente ad un luogo ove i peccatori scontano un'espiazione temporanea:

Ci sono due inferni o *ġehenna* di fuoco: uno è chiamato *interno* (*al-ġawanyyah*) e l'altro *esterno* (*al-barranyyāh*). Da quello non può uscire nulla. Questo, invece, è il luogo in cui Dio castiga i fedeli che hanno peccato, per tutto il tempo che gli piace. Poi Dio accontenta gli angeli, i profeti e i santi che intercedono per loro, e li trae dal fuoco, carbonizzati. Li riportano quindi alle rive di un fiume del paradiso, chiamato fiume della vita; li spruzzano con le sue acque e quelli rinascono come semi nel letame.¹⁸⁴

Oltre a quest'inferno esterno detto *al-barranyyāh* nella tradizione islamica c'è un altro luogo "sospeso" tra Inferno e Paradiso, in apparenza concettualmente simile al Purgatorio ma che con esso non dev'essere confuso: esso è l'*A'rāf* (ovvero l'orlo, il bordo, il crinale) una dimora amena che separa i reprobî dai beati, in cui vivono coloro che morirono sia in assenza di vizio sia in assenza di virtù e che non meritavano, per questo, né castigo né premio. L'*A'rāf* è una sorta di limbo, in cui vivono varie categorie di anime e da cui è impossibile uscire.¹⁸⁵

C'è infine una terza dimensione "intermedia", che non esiste nella nostra immaginazione escatologica e rappresenta l'elemento unico e peculiare del postmortem islamico: il *Barzakh* sul cui significato e ruolo si sono spesi fiumi di inchiostro.

Secondo la religione islamica, come ho già detto, l'anima non accede alla sua dimora eterna se non dopo il Giudizio Universale, così quando si è chiamati a morire non si è immediatamente destinati all'Inferno o al Paradiso. L'Angelo

¹⁸⁴ ASÍN PALACIOS 1993, *cit.*, vol. I, p. 178.

¹⁸⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 133-137.

della morte o i suoi assistenti (cfr. Cor. 6, 61) prelevano l'anima dal corpo - estraendola con l'ultimo respiro dalla gola (cfr. Cor. 56, 83)- gentilmente nel caso dei fedeli, in modo violento e brutale invece per i miscredenti. A ciò fa seguito un interrogatorio del defunto nella tomba, ad opera di due angeli di cui la tradizione riferisce anche i nomi propri- Munkar e Nakīr-; alle domande dei due angeli il credente risponderà confermando la sua fede, chi invece nega che non vi sia dio al di fuori di Dio e che Muhammad sia l'Inviato di Dio sarà sottoposto ad un castigo immediato nel sepolcro e destinato, nel Giorno del Giudizio, all'Inferno perenne. Anche i credenti che abbiano peccato devono scontare un tormento, che sembrerebbe tuttavia essere limitato: qualcuno parla di pene che durano quaranta giorni per i credenti non musulmani e otto giorni per i musulmani peccatori, brevità che sembra essere confortata dal Corano ove si accenna all'inconsapevolezza del tempo passato da parte di quanti risusciteranno (23, 112-113). Il luogo in cui accadrebbe tutto questo e dove le anime tutte, dopo la morte, attendono il Giorno del Giudizio sembrerebbe essere proprio il *Barzah*.

Barzah è parola coranica ma di origine forse persiana (*farsah*, o *parasang* un'unità di misura della distanza), e nel Corano ricorre tre volte, in due delle quali (Cor. 25, 53; 55,20) indica una barriera tra due oceani la cui interpretazione simbolica è tutt'altro che univoca; nella terza occorrenza (Cor. 23,100) assume invece per la prima volta in modo esplicito un ruolo ben preciso nell'organizzazione della geografia ultraterrena: in questo passo infatti sembrerebbe indicare una barriera che separa ermeticamente il mondo dei vivi dal mondo dei morti, la quale si ergerà sino al Giorno del Giudizio.¹⁸⁶

Che lo si intenda come discrimine spazio- temporale tra la vita e la morte, o che si lo si intenda come luogo d'attesa per la resurrezione alla fine dei tempi, il *Barzah* è da intendersi dunque come luogo di passaggio dove l'anima compie il distacco definitivo dal mondo terreno e attende la sua sede perenne.¹⁸⁷

Entrambi i traduttori persiani, sia Mahdavi-Dāmġāni sia il suo predecessore Šafā, tra le varie possibilità che lessico religioso avrebbe offerto loro, scelgono di

¹⁸⁶ Cfr. B. CARRA DE VAUX, "Barzakh", in *E. Is.*, vol. I., pp. 1071-1072; e inoltre M. M. ZAKI, "Barzakh", in *E. Q.*, vol. I., pp. 203-207.

¹⁸⁷ Cfr. P. BRANCA 2013, *cit.*, p.

tradurre il nome della seconda cantica della *Divina Commedia* ricorrendo alla parola *Barzah*, preferenza che appare ad una prima analisi non troppo corretta e insufficientemente provata da fonti.

Bisogna però fare attenzione; come ho già avuto modo di dire infatti, le tradizioni intorno alla geografia ultramondana nell'Islam sono svariate e si può rintracciare sicuramente una fonte nella quale il *Barzah*, in virtù della sua natura di luogo "intermedio", possa presentare molti punti di contatto con il Purgatorio cristiano, che giustifichino la strategia traduttiva sia della Mahdavi-Dāmḡāni che di Šafā.

E infatti uno dei massimi vertici della speculazione filosofica e scientifica della Persia medievale, Avicenna, in uno dei suoi scritti esoterici, parlando delle diverse categorie di anime nella vita futura, destina la felicità assoluta solo alle anime perfette e purificate; quelle invece perfette ma non purificate, segnate da peccati veniali, le assegna proprio al *Barzah*, immaginato come il luogo di passaggio obbligato per la purificazione dell'anima prima della salita al Regno di Dio.¹⁸⁸ I nostri traduttori dunque, forse supportati dall'auctoritas di Avicenna o di tradizioni dai suoi scritti scaturite,¹⁸⁹ hanno ritenuto corretto associare al *Purgatorio* cristiano proprio il *Barzah*, un luogo di transizione e di attesa.

I traduttori arabi della *Commedia* hanno preferito invece, ancora una volta, mantenere una distanza con il testo dantesco e considerare il Purgatorio cristiano come qualcosa di allogeno rispetto alla tradizione islamica; essi non ricorrono infatti al lessico coranico ed utilizzano, per nominare la seconda cantica, il termine *al-maṭhar* ovvero *il luogo della purificazione*.

Vorrei soffermarmi un momento su questa scelta: *ma* è il prefisso che in arabo indica il luogo o il tempo di un'azione;¹⁹⁰ la radice araba *ṭahara* rimanda invece

¹⁸⁸ Cfr. AVICENNA, *Epistola sulla vita futura*, a cura di Francesca Lucchetta, Antenore, Padova 1969.

¹⁸⁹ Si veda per esempio SANĀ'I, *Sayr al-'Ibad ilā 'l-ma'ād (Viaggio nel regno del ritorno)* a cura di Carlo Saccone, Pratiche editrice, Parma 1993.

¹⁹⁰ Cfr. L. VECCIA VAGLIERI, *Grammatica teorico-pratica della lingua araba*, 2 voll., Istituto per l'Oriente, Roma 2002, vol. II, p. 2-5.

alla purificazione sia in senso fisico, sia in senso spirituale.¹⁹¹ Sia nel culto che nel diritto islamico si dà grande importanza alla purificazione fisica, la ṭahāra è ad esempio è lo stato di purità rituale obbligatorio per il luogo, gli abiti e il corpo dell'orante che si accinge a compiere la preghiera canonica. Nel lessico tecnico del cristianesimo arabo invece l'accento torna ad essere posto sulla purità morale e spirituale; il *maṭhar* infatti, e qui arrivo al dunque, non è affatto un neologismo bensì il termine con cui viene comunemente definito il purgatorio nei testi arabocristiani.¹⁹²

Coloro che hanno tradotto la *Commedia* in arabo sono però musulmani, almeno di nascita e si rivolgono ad un pubblico di lettori preminentemente islamico, e anche nell'Islam è conosciuta, come abbiamo visto, una sorta di purgatorio, o comunque diversi luoghi “intermedi” tra Paradiso e Inferno. Perché allora ‘Uthmān e gli altri traduttori arabi hanno scelto un termine prettamente cristiano?

Se confrontiamo le scelte operate dai traduttori arabi e persiani notiamo ancora una volta la distanza profonda dei due approcci: gli arabi optano per un termine tecnico del lessico arabo-cristiano e quindi portano il lettore musulmano verso la cultura d'origine del testo che stanno leggendo, operazione che finisce però inevitabilmente anche per sottolineare una distanza tra il testo d'origine e il contesto religioso e culturale dei lettori musulmani; i nostri traduttori persiani invece eseguono l'operazione opposta, ovvero conducono Dante e il suo *Purgatorio* verso la propria cultura d'origine e mirano a neutralizzare così l'effetto di *diversità* tra l'idea islamica e cristiana dell'aldilà.

Concludendo possiamo notare come tra i nomi, più o meno corrispondenti, che i traduttori persiani avevano a disposizione (*Al-barranyyāh*; *A'rāf*; *Barzaḥ*) scelgono *Barzaḥ* 1) un nome coranico ma la cui origine è con ogni probabilità persiana 2) un nome che viene utilizzato, per descrivere un luogo avente circa la medesima funzione del Purgatorio cristiano, da un autorevolissimo autore persiano, Avicenna. A mio avviso per spiegare questa strategia traduttiva vale

¹⁹¹ Cfr. R. TRAINI, s.v. “ṭahara”, in *Vocabolario arabo-italiano*, Istituto per l'Oriente, Roma 2004, p. 851-852.

¹⁹² *Ibid.* p. 851

quanto detto per il paragrafo dedicato all'Inferno: si cerca sempre di preferire l'utilizzo del lessico di origine persiana, e di sfruttare i simboli già presenti nella propria cultura d'origine, ritenendo evidentemente erroneo considerare, come tendono invece a fare i traduttori arabi, il contenuto e le allegorie della *Divina Commedia* come *altro da sé*; i persiani vogliono dimostrare invece, anche attraverso lo strumento della traduzione, che siamo molto più simili e vicini di quanto pensiamo.

3.2 “*tu duca, tu signore, e tu maestro*”, note sugli epiteti virgiliani.

Quando Dante all’inizio del suo poema, risvegliatosi in una selva tenebrosa, grida accerchiato da tre animali feroci, inaspettato, giunge a lui un aiuto, nella persona di un grande poeta del mondo antico precristiano, Virgilio, che gli offre di guidarlo alla salvezza percorrendo insieme i mondi ultraterreni del peccato e della purificazione – l’Inferno e il Purgatorio – lungo la strada del pentimento e della redenzione.

Il tema centrale di questo proemio alle tre cantiche è indubbiamente quello della necessità all’uomo, anche al più grande, di una guida per giungere alla realizzazione spirituale. Il primo a condurre il poeta fiorentino sarà Virgilio e poi, quando nel *Paradiso* la lontananza da Dio è destinata ad abbreviarsi, saranno Beatrice, e in ultimo san Bernardo di Chiaravalle, a farsi carico del compimento del percorso iniziatico di Dante.¹⁹³

Virgilio diventa per il pellegrino una guida, un maestro, un protettore e da sempre gli esegeti, nella figura dell’autore dell’*Eneide*, hanno voluto vedere la luce della ragione umana la quale, anche senza il dono della vera fede, è in grado comunque di condurre gli uomini al bene, arrivando finanche a presentire e profetizzare la verità di Cristo.¹⁹⁴

Il modo in cui Dante apostrofa Virgilio, gli epiteti che ad egli vengono rivolti sono dunque estremamente importanti, sia perché essi devono esprimere con precisione la natura del rapporto tra loro stabilito, sia perché, al pari delle strategie

¹⁹³ Cfr. D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Mondadori, Milano 1991-1997 (d’ora in poi *Commedia 1991-1997*) vol. I, s. v. “Inf. 1. Nota”. Tutti i commenti all’opera dantesca presenti in questa tesi sono stati consultati e tratti dal sito www.dante.darmouth.edu, un moderno strumento di ricerca nel quale, sotto la guida del professor Robert Hollander, sono stati riportati in formato digitale i più importanti commenti alla *Commedia*, dai più antichi ai più recenti. Verrà citata l’edizione della Divina Commedia, il commentatore, i versi ai quali è riferita l’analisi. Non è possibile segnalare anche la pagina esatta del commento poiché questo strumento offre la possibilità di ricercare soltanto per versi o per chiavi i passi dei commenti tuttavia l’utilizzo è tanto intuitivo quanto preciso e puntuale.

¹⁹⁴ Cfr. *Ibid.*

attuata per i nomi propri, la valorizzazione degli epiteti è, nella *Commedia*, funzionale all'elaborazione di una fitta rete di rinvii che costituiscono l'intelaiatura del poema e sono la griglia all'interno della quale vengono orditi reciproci e significativi richiami.

La ricercatrice Valentina Atturo in un interessante articolo intitolato "I sapea già di tutti quanti 'l nome": percorsi della nominazione e appellativi in Dante"¹⁹⁵ descrive l'intero percorso della *nominatio* virgiliana nella *Commedia*, cercando di far emergere quale sia stata la strategia attraverso la quale Dante aveva scelto di orientare i vettori onomastici all'interno del *theatrum memoriae* dei suoi lettori, dimostrando molto chiaramente come egli fosse solito tracciare percorsi che dilatavano, arricchendolo, il livello della significazione.

Valentina Atturo ricorda come alla prima apparizione la guida dantesca non sia che un *ombra* (*Inf.* 1, 64-66) che solo gradualmente diventa *uomo*, grazie al racconto che egli fa di se stesso mentre si avvicina al pellegrino, e che solo alla fine diviene *Virgilio*, attraverso una *nominatio* che si verifica direttamente per bocca di Dante, accompagnata da un moto di meraviglia tipico dell'agnizione (*Inf.* 1, 79-81).¹⁹⁶

Il nome proprio risuonerà altre tre volte negli abissi infernali, legato in particolare all'urgenza del "dire" (*Inf.* 19, 61 «Virgilio disse»; 29, 4 «Virgilio mi disse»; 31, 133-134 «Virgilio, (...) / disse a me»), e ventidue volte nel *Purgatorio* ancora e principalmente connesso alla facoltà logica, dialettica e discorsiva.

Dopo essere stato un'*ombra*, fattosi *Virgilio* attraverso la nominazione dantesca, assume la qualificazione onorifica di *poeta*, un appellativo estremamente importante che nella *Commedia* è riservato a soli quattro personaggi ovvero Virgilio, Omero, Stazio e Dante stesso, il quale assumendo su di sé questo titolo intende inserirsi a pieno nome in una tradizione che inizia nella classicità e di cui egli rappresenta l'ultimo anello.

¹⁹⁵ Atturo 2009, *cit.*

¹⁹⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 284.

Le tre principali designazioni virgiliane sono però quelle riassunte in un unico verso *tu duca, tu signore e tu maestro* (*Inf.* 1, 140) le quali, pur proliferando singolarmente all'interno del poema, ricorrono simultaneamente all'interno di un medesimo canto nei momenti di svolta risolutiva, nei luoghi di passaggio dove un ostacolo rende arduo il cammino.

Già Boccaccio aveva sottolineato nel suo commento il doppio significato di questi appellativi e ne aveva proposto una spiegazione:

Tu duca, quanto è nell'andare, **tu signore**, quanto è alla preminenza e al comandare, **e tu maestro**, quanto è al dimostrare; per ciò che ufficio del **maestro** è il dimostrare la dottrina e il solvere i dubbi.¹⁹⁷

Considerando separatamente le designazioni onomastiche presenti in *Inf.* 2, 140, anche secondo la Atturo è riscontrabile una precisa volontà dantesca di orientare il percorso nominale: l'epiteto *duca*, sinonimico nel poema rispetto a "guida" è preferito agli altri titoli per esempio nelle situazioni di scontro con guardiani infernali, o con presenze mostruose di opposizione, la cui funzione è quella di rallentare il viaggio dantesco; Virgilio diventa così un condottiero senza armi che protegge l'*iter* iniziatico di Dante. L'epiteto è anche a ben vedere l'ultimo con il quale è designato Virgilio nell'*Inferno* (34, 133), ad indicare, anche nominalmente, che a lui solo spetterà *condurre* il pellegrino attraverso l'*oltrepassamento* dal primo al secondo regno: "duca" è, infatti, il primo appellativo che ricorrerà nella seconda cantica (*Purg.* 1, 49). Inoltre questo nome vuole evocare la sicurezza con cui Virgilio si muove tra la complessa e faticosa geografia infernale: egli infatti, secondo alcune leggende medievali accolte da Dante stesso, avrebbe già percorso la strada in un'occasione precedente per prelevare un'anima dalla Giudecca.¹⁹⁸

¹⁹⁷ G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 vol., Mondadori, Milano 1964-1999, vol. VI, s.v. "Inf. II, vv. 139-140."

¹⁹⁸ Eritone, famosissima maga della Tessaglia, avrebbe avvocato l'anima di Virgilio Cfr. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*. Cfr. *Divina Commedia inferno* 9 22.27.

Se i verbi congiunti all'epiteto "duca" sono generalmente legati all'area semantica del movimento, quando Dante si rivolge a Virgilio con il titolo di *maestro* invece viene sempre evocata la sfera della parola, esplicita sottolineatura dell'atto dell'insegnamento il cui esercizio è primariamente legato all'atto del dire. *Maestro* è l'epiteto più utilizzato nel poema per alludere a Virgilio, soprattutto nei casi in cui risulta centrale l'atto dell'*istruire* attraverso la parola e il confronto intellettuale; questo titolo non è mai utilizzato più di quattro volte all'interno di uno stesso canto, a eccezione di *Inf.* 34, dove si registrano ben sei occorrenze dell'appellativo (vv. 3, 17, 62, 83, 94, 101). La totale oscurità infatti che caratterizza qui, più che altrove, il paesaggio infernale («di lume disagio», v. 99, nell'attesa di «ritornar nel *chiaro* mondo», v. 134) non consente al pellegrino di ricordare quanto ha visto e ciò comporta, a parziale compensazione di un *status* visivo deficitario, un investimento sull'aspetto uditivo, connesso agli insegnamenti del "maestro".

Valentina Atturo nota infine come il meccanismo di attribuzioni onomastiche che il poeta riserva alla prima guida nella *Commedia* sia organizzato sulla base di una *progressiva linearità ascensionale volta alla designazione di una parallela verticalità relazionale, di tipo affettivo, tra il pellegrino e la sua prima "scorta"*¹⁹⁹; infatti da ombra anonima del primo canto dell'*Inferno* egli diviene al termine del suo mandato, nell'attimo della separazione *dolcissimo padre* (*Purg.* 30, 50).

È possibile rintracciare lo stesso sviluppo nominale anche per Stazio, figura intermedia tra Virgilio, la ragione e Beatrice, la fede, il quale accompagna Dante dagli ultimi passi nel *Purgatorio* fino all'interno del Paradiso terrestre e lo assiste durante la sua purificazione nell'Eunoè. La sovrapposizione nominale tra Virgilio e Stazio è conseguita inizialmente attraverso l'utilizzazione, al plurale, delle qualifiche funzionali alla designazione della prima guida («poeti» *Purg.* 22, 115 e 139; «miei poeti» *Purg.* 28, 146; «savi» *Purg.* 23, 8; «scorta» *Purg.* 23, 53 e «buone scorte»; *Purg.* 27, 19; «miei dottori» *Purg.* 24, 143; «miei saggi» *Purg.* 27, 69; «granmaestri»; *Purg.* 27, 114), e infine accentuata dal fatto che Stazio,

¹⁹⁹ P. 289.

dopo aver taciuto per due interi canti e per buon tratto del canto 22 (quasi quattrocento versi), si rivolge al pellegrino con il vocativo “figlio” (*Purg.* 25, 35 e 58 «figliuolo») assumendo implicitamente un ruolo, di “padre”, che fino a quel momento era stato riservato esclusivamente a Virgilio (*Purg.* 25, 17). E infine, segnale dell’ormai avvenuta livellazione attanziale e onomastica tra i due, è il ricorso all’appellativo “savio” per designare Stazio («l *savio* che *ristette*» *Purg.* 33, 15), appellativo che era stato utilizzato, fino ad allora, per alludere unicamente a Virgilio e di cui non si registreranno occorrenze, in *Paradiso*, a seguito della scomparsa dei due poeti antichi.

Stabilito il fatto che gli epiteti riferiti ai due poeti partecipano allo sviluppo diegetico del poema e che sono indispensabili per connotare il rapporto che lega Dante stesso alle sue guide, sarà molto interessante andare a esaminare le scelte della nostra traduttrice per capire come questi legami, esplicitati attraverso precisi titoli, siano stati recepiti e resi in persiano. Propongo qui di seguito, in una tabella riassuntiva, i termini persiani associati ai più frequenti epiteti virgiliani, ciascuno accompagnato da una breve analisi semantica; e cercherò poi di commentare le soluzioni scelte dalla Farideh Mahdavi Damghani alla luce di quanto detto sin ora.

Epiteto dantesco	Significato	Esito persiano	Significato²⁰⁰
Maestro	Colui che insegna, che espone ciò che lui stesso ha già perfettamente appreso, ma anche colui che è di esempio e fa da modello etico e spirituale.	<i>Ostād</i>	Titolo di origine persiana (pahlavi) utilizzato sin dal primo periodo islamico per denotare una personalità eminente e abile in una certa disciplina, specialmente nella musica e nelle arti. È tutt’oggi utilizzato per rivolgersi a insegnanti e professori. Ha poi assunto anche una sfumatura morale e religiosa, tanto che a lungo è stato sinonimo di <i>šeyḥ</i> (arb.) o <i>pir</i> (pers.)

²⁰⁰ Enciclopedia islamica, enciclopedia dell’Iran e Steingass

			appellativi tipici dei maestri spirituali dell'Islam.
Duca, duce	Colui che conduce e guida.	<i>Rahnemā</i> (<i>Rāhnemā</i>)	Termine di origine persiana col significato generico di guida, utilizzato anche nel linguaggio militare.
Segnor e	Appellativo riferito ai nobili, ai proprietari terrieri ma anche agli uomini superiori per doti spirituali.	<i>Āqā</i>	Nome di origine mongola il cui significato primitivo è quello di "fratello maggiore". È poi diventato titolo onorifico in Iran a seguito la dominazione mongola e tutt'oggi viene utilizzato comunemente come segno di rispetto.
Segnor e ²		<i>Arbāb</i>	Plurale del nome arabo <i>rabb</i> , ovvero signore, padrone, Signore Iddio. Utilizzato in Iran anche per designare i ricchi proprietari terrieri e, tra gli Zoroastriani, come titolo onorifico delle personalità più autorevoli.
Savio, Savi, Saggi	Colui che è dotato di ingegno, criterio ed equilibrio o, in generale, competente in una certa materia.	<i>Heradma</i> <i>nd</i>	?

Come emerge chiaramente anche da questo breve schema la traduttrice è stata molto attenta a rispettare le intenzioni dell'autore, ricercando nella propria lingua il lessico più adatto ad esprimere questi precisi archetipi relazionali: ha colto il sentimento di stima e devozione che Dante nutre nei confronti di Virgilio e della sua esperienza di poeta quando propone gli epiteti *Ostād* e *Heradmand*, che portano in sé anche la sfumatura di sottomissione psichica e spirituale che il discepolo ha nei confronti del maestro.

Per veicolare invece la funzione di "guida" attraverso la complessa geografia dell'*Inferno* e del *Purgatorio* è impiegato l'appellativo *Rahnemā* (*Rāhnemā*) che deriva, come il corrispettivo italiano *duce*, dal lessico militare e ben si presta per

ricordare al lettore come Virgilio sia un esperto conoscitore dei mondi ultraterreni e come egli sappia difendere all'occorrenza il viaggiatore a lui affidato.

Infine *Āqā* e *Arbāb*, l'uno mongolo e l'altro arabo, il primo relativo all'autorità temporale l'altro più spesso all'autorità spirituale, sono perfettamente aderenti alle molteplici sfumature di significato che nella nostra tradizione ha assunto l'epiteto *Signore*, ai quali Dante senza dubbio voleva alludere attraverso la nominazione virgiliana.

Sebbene il persiano avrebbe potuto offrire alcuni epiteti altrettanto calzanti- come per esempio *pir* che porta con sé il concetto di anzianità, saggezza e autorevolezza- nell'insieme possiamo rilevare come la resa degli epiteti di Virgilio, e Stazio di conseguenza, siano stati scelti con giudizio, nel pieno rispetto sia del testo di partenza sia della sensibilità del lettore nel nuovo contesto di arrivo.

3. La traduzione dei nomi propri: i casi esemplari del IV e XXI canto dell'*Inferno*.

Bernard Delmay nel suo studio sui personaggi della *Divina Commedia*²⁰¹ enumera trecentosessantaquattro personalità individualmente riconoscibili lungo l'iter ultramondano di Dante, trecentoventuno soggetti a esplicita *nominatio*, di cui centotrentasette all'*Inferno* (cantica che, come potevamo aspettarci, presenta sia il maggior numero di personaggi, sia il tasso più rilevante di nominazione), centodieci nel *Purgatorio*, e il restante nel *Paradiso*.

I nomi spesso sono collocati in una posizione metricamente "forte": sono per esempio ottantadue le nominazioni che assumono totalità di senso e di suono nella sede polarizzante della rima e trentotto le proclamazioni del nome in rilievo incipitario di verso, infine alcune decine le acclamazioni onomastiche che si realizzano come un'invocazione all'inizio dell'interscambio dialettico per amplificare la reazione di meraviglia, la quale suggella la dimensione dell'incontro con l'altro e sancisce il conferimento di dignità all'interlocutore.

Come nota ancora una volta Valentina Atturo nel suo articolo sulla *nominatio* in Dante, la pluralità delle denominazioni dantesche è classificabile in tre principali tipologie: 1) autoproclamazione del nome da parte dell'anima; 2) denominazione effettuata mediante terzi (guide, altre anime, ecc.); 3) acclamazione del nome da parte di Dante.²⁰²

Dante talvolta affida l'ossatura d'interi endecasillabi alla sola evocazione di nomi i quali si snodano in lunghi elenchi privi di distinzioni, molto evocativi e costituiti semplicemente da nomi propri di persona o di famiglia; bastano questi, infatti, per alludere e dare concretezza a un mondo intero, come quello, per esempio, ben noto al poeta stesso delle lotte fratricide tra i guelfi e i ghibellini.²⁰³

²⁰¹ CB. Delmay, I personaggi della *Divina Commedia*: classificazione e regesto, Firenze 1986.

²⁰² Atturo p.265.

²⁰³ *If.* 12, 137 «a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo»; *Pg.* 14, 98 «Pier Traversaro e di Carpigna» e 107 «la casa Traversara e li Anastagi»; *Pg.* 16,124 «Currado da Palazzo e 'l buon

Anna Maria Chiavacci Leonardi, nella sua introduzione al poema, abilmente sosteneva che leggere Dante significa di fatto intraprendere un duplice percorso, da un lato nell'intimo della nostra esperienza di uomo, dall'altro a ritroso nel tempo nella nostra storia di popolo

Affrontare la Divina Commedia, misurarsi con Dante, è, come per tutte le grandi opere dell'umanità, approfondire la conoscenza di noi e della nostra storia, scoprire una dimensione dell'uomo. La visione del mondo – e in essa dell'uomo – che ci si offre dalle pagine di questo capolavoro, che si colloca al centro della storia europea, tra l'evo antico e l'evo moderno, è tra le più vaste e profonde della letteratura di ogni tempo...; È un grande testo poetico, la cui novità, e unicità, è nell'invenzione del tutto singolare che prescelse la storia come portatrice di valori eterni...Nel poema di Dante irrompono le date storiche e le indicazioni geografiche: di ogni personaggio che appare sulla scena si dice la città di origine, gli anni in cui visse, la famiglia, spesso la parte politica... una diretta e violenta fenomenologia degli incontri...

Riuscire a far apprezzare la *Divina Commedia* ad un pubblico diverso da quello a cui si rivolgeva originariamente è un compito dunque molto difficile, soprattutto renderne significativo il linguaggio poetico e operante il messaggio. In questo senso la traduzione intralinguistica non è operazione tanto diversa da ciò che eseguono i nostri commentatori: anche noi, lettori italiani medi, abbiamo bisogno costantemente di riformulare la lingua di Dante, di leggere un commento al suo testo e appoggiarci a note storiche che chiariscano l'identità dei personaggi da lui incontrati nel corso delle tre cantiche.

Quando c'è bisogno di un supporto esplicativo, di un'esposizioni al testo, significa che non c'è reale continuità tra chi scrive e chi legge, ma del resto Dante fu interpretato già dai suoi contemporanei e lui stesso, consapevole della complessità della propria creazione, fu chiosatore di sé stesso arrivando a fornire, attraverso l'epistola XIII a Cangrande della Scala, un vero e proprio commento generale al poema.

Gherardo»; *Pd.* 12, 134 «e Pietro Mangiadore e Pietro Spano»; *Pd.* 16, 93 «e Soldanieri e Ardinghi e Bostichi» e 104 «Sacchetti, Giuochi, Fifanti e Barucci»; ecc.)

Quando invece non è necessario ricorrere a note, spiegazioni o riformulazioni è la prova evidente che esista una comunione, un terreno comune tra mittente e destinatario che definiamo solitamente *enciclopedia comune*, la quale è ciò che permette l'immediata comprensione e condivisione di un qualsiasi input, compreso quello di tipo estetico.²⁰⁴

Il trattamento dei nomi propri nelle traduzioni interlinguistiche è dunque un aspetto tutt'altro che secondario, anche nel caso che stiamo trattando in cui essi, ad un primo sguardo, sembrerebbero essere di semplice trasposizione perchè, come direbbe Derrida, *referenze di un significante puro a un esistente singolare*²⁰⁵, veicolo insomma per richiamare alla memoria persone, fatti e scenari extratestuali ben precisi. In questo senso si può pensare che sia sufficiente traslitterare i tanti antroponimi e toponimi presenti nel testo e poi porre in nota una breve biografia o delucidazione che chiarisca al lettore il valore di quei nomi, ma bisogna tener presente che anche questa scelta non sempre si dimostra la più adeguata e che essa produce comunque delle conseguenze importanti sulla qualità della ricezione dell'opera.²⁰⁶

Non tutti i nomi propri presenti nella *Divina Commedia* per esempio sono privi di un rapporto sostanziale tra significato e *res*, anzi svariati sono quelli, individuati e spiegati già da Porcelli, appositamente conati da Dante sulla base del principio, da lui citato anche nella *Vita Nuova*, per cui *nomina sunt cosequentia rerum*:²⁰⁷ i tanti nomi presenti nei canti di San Francesco e san Domenico, gli appellativi dei diavoli della quinta bolgia, le ripartizioni del Cocito ed altri ancora legati, in particolare, alla geografia infernale. Certamente i nomi cosiddetti *significanti* sono assai meno frequenti rispetto ad un'opera come il *Decameron*, ma ciò non vuol dire che non debbano essere trattati con la dovuta attenzione.

²⁰⁴ Cfr. Salmon 2011 p.

²⁰⁵ Cfr. J. Derrida *Des tours de Babel*

²⁰⁶ Salmon

²⁰⁷ Vita Nuova XXIV

La versione persiana della *Divina Commedia* realizzata da Farideh Mahdavi Damghani presenta di norma, circa la traduzione dei nomi propri, le seguenti strategie:

A. I NP di persone, cose e luoghi reali estranei alla tradizione persiana ma ascrivibili all'interno dell'*enciclopedia* del pubblico iraniano vengono traslitterati in persiano privi di note.

B. I NP di persona, cosa o luogo comuni ad entrambe le tradizioni vengono riportati nella loro forma persiana talvolta accompagnati da note e talvolta privi.

C. I NP e i *realia* ritenuti estranei all'*enciclopedia* del lettore persiano vengono traslitterati, generalmente su base francese, e accompagnati da note.

D. I NP *significanti*, frutto della creazione di Dante, vengono traslitterati in persiano e seguiti da note.

Esemplari per constatare queste diverse soluzioni e valutarne l'effettiva riuscita sono a mio avviso i canti IV e XXI dell'*Inferno*, nei quali è possibile osservare molto chiaramente tutti i casi appena ricordati e notare quanto la traduzione dei nomi possa risultare determinante per la fruizione del testo, e come certe scelte non esattamente corrette possano comprometterne irrimediabilmente la qualità.

Non solo, lo studio del trattamento dei nomi propri del IV canto dell'*Inferno* ci permetterà di notare inoltre un fenomeno estremamente interessante, ovvero come ad essere resi nella loro corrispettiva forma persiana, privi di note storiche, siano non solo i nomi biblici ma anche i nomi dei più importanti filosofi greci; ciò conferma a suo modo l'attualità di un antico ecumene culturale, che ancora oggi perdura e unisce in un'unica grande *enciclopedia* popoli apparentemente molto distanti. Vedremo meglio questo aspetto nel prossimo paragrafo.

3.1 Gli antroponimi del *Limbo* dantesco: tracce dell'attualità di un antico ecumene.

Il IV canto dell'*Inferno* è forse uno dei più importanti del poema dantesco e accoglie in sé la descrizione del passaggio del poeta attraverso il Limbo, in cui dimorano simbolicamente insieme i grandi personaggi della Storia antica, precedenti alla venuta di Cristo: i “giusti” che non poterono avere per ragioni cronologiche e geografiche conoscenza del Salvatore e chi, come i seguaci di Maometto, ne ebbero una conoscenza inadeguata. Dante accoglie qui – seguendo la figura dei Campi Elisi virgiliani – gli eroi del mondo pagano, e anche alcuni infedeli del tempo cristiano, come il Saladino e Averroè; coloro che seguirono tutte le virtù morali e intellettuali ma non *si vestiro* della prima della virtù teologali, la fede (*Purg.* 7, 34-38).

È un meraviglioso affresco- descritto per la prima volta da Dante- che muove necessariamente l’interesse del lettore persiano, il quale vi scopre citati alcuni personaggi che ben conosce, come i patriarca e i profeti biblici liberati dalla discesa di Cristo o alcune tra le personalità più eminenti della propria cultura e, di seguito, elementi meno familiari come i grandi maestri del canone letterario occidentale e alcune figure straordinarie della storia, dell’*epos* e della filosofia greco-romana.

Vediamo, nello schema che segue, i criteri di traduzione applicati da Farideh Mahdavi Damghani, i quali ci permettono, più di qualsiasi altro tipo di analisi di individuare gli elementi che concretamente istituiscono l’*enciclopedia comune* a noi e al popolo persiano, e quali siano, d’altro canto invece, le innovazioni che il testo dantesco regala al nuovo lettore.

Nome in Dante	Nome nella trad. persiana	Strategia traduttiva
Abel	<i>Hābil</i>	B senza nota
Noè	<i>Nuḥ</i>	B senza nota
Moisè	<i>Musà</i>	B senza nota
Abraàm	<i>Ibrāhim</i>	B senza nota
Dauid	<i>Dāvud</i>	B senza nota
Israèl	<i>Ia‘qub</i>	B senza nota, la traduttrice sceglie di riportare il nome più noto, Giacobbe. Dante

		<p>invece nomina il patriarca attraverso un soprannome attribuitogli a seguito della lotta- che precedette la sua conversione- contro l'angelo inviato di Dio, ovvero Israele colui che "lottò col Signore e vinse", dalla radice <i>shr</i>, lottare, ed <i>El</i>, Signore.</p>
Rachele	<i>Rāḥil</i>	B senza nota
Omero	<i>Homer</i>	C , in nota scrive Homère: poeta epico dell'antica Grecia creatore dell'Iliade e dell'Odissea
Orazio	<i>Hurās</i>	C , in nota Quintus Flaccus Horace: poeta latino (65-67 a.C, data di morte sconosciuta). Nato ad Apulia ed educato a Roma, uomo estremamente colto e raffinato fu amico di Virgilio e visse nell'epoca di Augusto imperatore di Roma. La sua poesia è un misto di sacro e profano. È morto in mezzo a un campo a Utica. Egli è rinomato per le sue poesie d'amore, encomiastiche e i sermoni. Egli va ricordato per la sua abilità poetica.
Ovidio	<i>Ovid</i>	C , in nota Publio Naso Ovide poeta latino nato il 43 a. C e morto il 17-18 d.C. poeta amato dal popolo nel primo periodo imperiale. Amava molto la poesia mitologica. L'ARTE D'AMARE è una delle sue opere importanti. Morì in esilio.
Lucano	<i>Lucan</i>	C , in nota poeta latino 39 d. c-65 d. C egli nacque a Cordoba e morì a Roma e fu nipote dell'importante filosofo

		<i>Seneca. Dopo che fu coinvolto in una congiura politica si suicidò svenandosi. Egli compose un'opera che parla dello scontro tra Cesare e Pompeo e con ogni evidenza Dante lo amò in modo speciale.</i>
Eletra		C , in nota <i>Figlia di Atlante che secondo i racconti italiani fu moglie fu moglie del re Coritus. Ella ebbe da Giove un figlio di nome Dardano che fu il fondatore mitico di Troia e capostipite dei troiani. Secondo l'opinione di Dante ella era una troiana purosangue e collocata nel Limbo. Secondo la leggenda lei, assieme a sei sorelle, ascsero alle stelle entrandone a far parte, ma all'epoca in cui cadde Troia, Eletra per l'estrema emozione perse luminosità e brillantezza.</i>
Ettòr		C , in nota <i>nel meraviglioso racconto dell'Iliade era il generale dell'esercito troiano. Marito di Andromaca e padre di Astianatte. Egli fu ucciso per mano di Achille.</i>
Enea		C , senza nota
Cesar		Non c'è
Camilla		C , senza nota
Pantesilea		C , in nota <i>regina delle Amazzoni che fu uccisa da Achille durante la guerra di Troia</i>
Latino		C , in nota <i>re leggendario che, governatore del territorio del Lazio, fu uno degli eroi più amati dalle popolazioni latine.</i>
Lavinia		C , in nota <i>figlia del re</i>

		<i>Latino e moglie di Enea.</i>
Bruto		C , in nota eroe leggendario che dopo aver scacciato Tarquinio il Superbo, ultimo re di Roma, fu uno dei due consoli della repubblica nel 509 a.C, non va confuso con Bruto l'assassino di Cesare
Tarquinio		C , in nota settimo e ultimo re di Roma che nella storia è conosciuto come un tiranno. Dopo il crimine commesso da suo figlio i romani lo allontanarono dalla città e fu instaurata la Repubblica.
Lucrezia		C , in nota giovane romana che a causa dell'umiliazione inflittale dal figlio di Tarquinio decise di uccidersi.
Iulia		C , in nota figlia di Giulio Cesare che fu moglie di Pompeo (avversario di Giulio Cesare)
Marzia		C , in nota moglie di Catone proveniente da Utica. Catone dopo aver avuto da lei tre figli la donò a Ortensio come segno di amicizia. Ella dopo la morte del secondo marito tornò di sua volontà al primo marito.
Corniglia		C , in nota figlia di Scipione l'Africano. Ella è l'esempio della più perfetta e completa donna romana.
Saladino		B , in nota 1137-1193 ovvero ...vincitore delle guerre Crociate. Egli fu il primo Sultano della dinastia Aiubide e durante il suo regno assoggettò l'Egitto, la Siria e l'Iraq. (mezzaluna

		fertile). Nel 1187 prese Gerusalemme ai cristiani e nel 1192 stipulò un contratto con essi. Fu un generale che a causa della sua generosità e bontà nel Medio Evo ebbe una notorietà enorme! Il nome di questo signore è accanto a nomi come Lucano e molte altre personalità storiche che vissero dopo la nascita di Cristo e che persero così l'occasione di fare questa scelta religiosa, si può spiegare l'opinione celata di Dante a proposito di tutti costoro come persone che durante la propria vita morirono avendo avuto a che fare con la cristianità ma che nonostante le opere meritevoli che fecero non videro la necessità di accettare la vita cristiana
(v.131) 'l maestro di color che sanno (Aristotele ndr.)	<i>Arasṭu</i> (nome che appare alla nota 13)	B , nella nota 13 al verso 131 viene chiarito semplicemente che si tratta dello spirito di Aristotele, senza aggiungere altre informazioni biografiche.
Socrate	<i>Soqrāt</i>	B , senza nota
Platone	<i>Eflāṭun</i>	B , senza nota
Democrito		C , in nota
Diogenès		C , in nota
Anassagora		C , in nota
Tale		C , in nota
Empedoclès		C , in nota
Eraclito		C , in nota
Zenone		C , in nota
Dioscoride		C , in nota
Orfeo		C , in nota
Tulio		C , in nota
Lino		C , in nota
Seneca		C , in nota
Euclide		C , in nota
Tolomeo	<i>Baṭlamiyus</i>	B , in nota:

Ipocrate	<i>Buqrāt</i>	B , in nota:
Avicenna	<i>Bu 'ali Sinā</i>	B , in nota:
Galieno	<i>Ġālinus</i>	B , in nota:
Averois	<i>Ibn Rušd</i>	B , in nota:

Se la resa dei nomi dei profeti e patriarcha biblici attraverso le corrispettive forme coraniche o della tradizione islamica (Abele per esempio non è ricordato direttamente nel testo sacro) non stupisce, avendo l'islam riconosciuto e assorbito molte racconti della tradizione biblica, specie quelli legati alla figura di Mosè;²⁰⁸ molto più interessante è, a mio avviso, il trattamento dei nomi dei tre maggiori filosofi greci, Aristotele, Socrate e Platone, i quali vengono riportati nella loro forma araba e privi di note.

3.3.1.1 Sulla traduzione dei nomi di Aristotele, Socrate e Platone

I nomi dei personaggi dell'epica latina sono traslitterati in persiano, mediante la forma francese sulla quale la traduttrice basa il proprio lavoro, e accompagnati da brevi note storiche: ciò significa che essi non afferiscono attualmente al sapere dei comuni lettori persiani della *Divina Commedia* né, tanto meno, furono noti in passato. Gli eroi dell'*Eneide* e della storia di Roma vengono presentati ad un lettore che forse ignora del tutto le vicende che essi evocano attraverso la propria *nominatio* e potremmo notare come la traduttrice talvolta si soffermi un po' troppo velocemente su certi personaggi e abbia tralasciato di ripetere informazioni utili al lettore: sono privi di nota i nomi di Enea, Camilla e Cesare poiché già presentati in occasione del primo canto.²⁰⁹

Colpisce dunque, dopo una lunga serie di note più o meno ricche, l'assenza di commento invece alle figure di Aristotele, Socrate e Platone resi nella loro forma arabo-persiana, con i rispettivi nomi di *Arasṭu*, *Soqrāt* ed *Eflātun*.

²⁰⁸ Sul tema si veda in lingua italiana R. Tottoli, *I profeti biblici nella tradizione islamica*, Brescia, Paideia, 1999.

²⁰⁹ Cfr. ḥomedi-e elahi 2000, p. 221 nota 3 in cui viene presentato brevemente Giulio Cesare; p. 222, nota 7 dedicata ad Enea; p. 224, nota 2 in cui viene introdotta Camilla.

La confidenza con questi nomi, evidente anche nella scelta di non sottolineare con una nota la loro “apparizione” tra gli *spiriti magni* che popolano il *Limbo* dantesco, ritengo sia spiegabile ricordando due fenomeni storico-culturali di primaria importanza e tra loro strettamente collegati, ovvero la trasmissione delle opere metafisico-teologiche greche in ambito islamico da un lato, e la particolarissima attenzione che la filosofia (*falsafeh*) ha da sempre ricevuto in ambito iranico dall’altro.

È noto infatti che dal IX al XII secolo dotti musulmani abbiano raccolto, tradotto e ritrasmesso al mondo latino testi fondamentali della scienza e della filosofia greca, svolgendo un cruciale ruolo di mediazione; meno noto forse è che, secondo alcuni storici, fu proprio la Persia, già prima dell’avvento dell’Islam, ad accogliere questa straordinaria eredità proveniente da Occidente e i persiani i primi a diventare custodi dell’antico sapere del Mediterraneo.

Secondo alcuni infatti nel 529, alla chiusura della scuola di Atene, determinata da una legge giustiniana con la quale veniva vietato l’insegnamento ai pagani, sette filosofi neoplatonici accettarono l’invito dell’imperatore Cosroe I e si recarono a Ctesifonte alla corte sassanide. Tutti questi filosofi erano di origine orientale, come testimoniato dai loro nomi: Damascio di Siria, Simplicio di Cilicia, Eulamio di Frigia, Prisciano Lido, Ermia e Diogene di Fenicia, Isidoro di Gaza. Erano tutti filosofi pagani che per sfuggire all’atteggiamento apertamente ostile dell’impero bizantino cercarono protezione nell’impero persiano dove trovarono benevolenza e interesse da parte dello stesso imperatore.²¹⁰

Un’importantissima fonte medievale, Ibn al- Nadīm (? , 995), erudito e studioso di cui poco sappiamo e che trascorse la maggior parte della propria vita a Bagdad, nella sua celebre opera *Kitāb al-Fihrist*²¹¹, un indice completo di tutti i libri in arabo dell’epoca, riporta a proposito due resoconti diversi degli eventi che determinarono il primo contatto degli arabi con la filosofia greca: secondo la

²¹⁰ I. Hadot, *Le problème du néoplatonisme alexandrin. Hiéroclès et Simplicius*, Paris 1978, pp. 20-32.

²¹¹ Al-Nadīm, *Kitāb al-Fihrist*, edizione a cura di G. Flügel, J. Roedinger, A. Mueller, I-II, Leipzig 1871; e inoltre Al Nadīm, *The Fihrist. A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, I-II, edizione e traduzione a cura di B. Dodge, New York-London 1970.

prima narrazione infatti, il divieto di circolazione delle opere filosofiche platoniche che seguì la morte dell'imperatore Giuliano l'Apostata e la conseguente restaurazione del cristianesimo, determinò l'accumulo di testi greci proprio nelle biblioteche persiane, le quali conservarono e tramandarono, sino all'arrivo degli arabi nel VII secolo, moltissime opere che andarono a permeare e arricchire poi la più vasta cultura araba medievale.²¹²

La questione naturalmente è assai più complessa e altre versioni posticipano i contatti di almeno tre secoli e affidano un ruolo attivo soprattutto agli arabi²¹³, ma ciò che a me interessa far notare è che grande fu la diffusione e la notorietà che Aristotele, Platone, e di conseguenza Socrate, ebbero da sempre in ambito islamico e iranico, tale addirittura da giustificare la scelta della traduttrice di non offrire al lettore note di accompagnamento.

Nelle scuole filosofiche e matematiche di Baghdad, città fondata dagli Abbasidi tra il 762 e il 767 nei pressi dell'antica Ctesifonte, si studiavano, traducevano e diffondevano in tutto l'Impero alacremenente infatti sia i testi aristotelici, delle cui traduzioni conserviamo diverse testimonianze, sia le opere di Platone cui, a differenza di Aristotele, nessun esempio è giunto sino a noi ma che sappiamo essere stato molto conosciuto tramite gnomologie e raccolte di detti. Molti furono i dialoghi tradotti in arabo, fatti poi circolare in tutto il mondo islamico -e dunque anche in Iran- retto fino alla metà del '200 dai califfi Abbasidi.²¹⁴

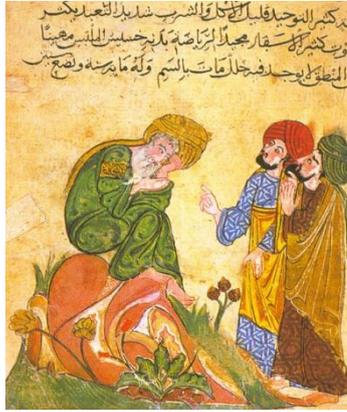
Aristotele, Platone e Socrate, maestro e interlocutore di molti dei dialoghi platonici, sono dunque da sempre amati e studiati in Iran, tanto che, a testimonianza di ciò, addirittura lo stesso Imam Khomeini, teorico e fondatore della Repubblica Islamica dell'Iran-a soli 27 anni docente di filosofia- analizzò accuratamente gli scritti dei maestri greci e, ancora negli anni Settanta del

²¹² Sulla questione della trasmissione della filosofia greca in ambito islamico si veda in italiano C. D'Ancona Costa, *La casa della sapienza, la trasmissione della metafisica greca e la formazione della filosofia araba*, Milano 1996.

²¹³ Cfr. D'Ancona 1996, pp.13-31.

²¹⁴ Cfr. D'Ancona 1996, pp. 37-46. Ma anche C. D'Ancona, *La circolazione diretta e indiretta del testo di Platone in arabo. Traduzione dei dialoghi, compendi, raccolte di "sentenze"*. Pisa 15 febbraio 2007, consultabile sul sito www.gral.unipi.it.

Novecento, basò probabilmente una parte del suo pensiero sui testi della filosofia platonica.²¹⁵



Miniatura contenuta in un manoscritto di età Selgiuchide (XIII sec.) dedicato a *Sughrat* (Socrate), conservato oggi ad Istanbul nella Biblioteca del Palazzo Topkapi.

Se Aristotele, Socrate e Platone sono dunque tanto noti da non aver bisogno di presentazioni, i filosofi greci che seguono i grandi maestri invece vengono trascritti dal francese e annotati dalla traduttrice, dubitando, evidentemente, che i lettori possano riconoscere, senza mediazione alcuna, i personaggi citati da Dante.

3.3.1.2 *La resa dei nomi di Avicenna, Averroè e dei medici-scienziati greci.*

Le altre autorità citate attraverso il nome arabo-persiano sono infine il celebre geografo alessandrino Tolomeo (*Baṭlamīyus*), il medico greco Ippocrate (*Buqrāt*), il filosofo e matematico persiano Avicenna (*Bu ‘alī Sinā*), il medico romano Galeno (*Ġālinus*) e infine l’arabo Averroè (*Ibn Rušd*).

Per quanto concerne le due massime autorità della scienza e della filosofia islamica classica, Avicenna e Averroè, possiamo dire che nella traduzione persiana essi “riconquistino” il proprio nome originario. Avicenna infatti fu conosciuto nell’Europa medievale attraverso la latinizzazione dell’ultima parte del

²¹⁵ Cfr. testo su *khomeini*

suo nome, Abū ‘Alī al-Ḥusayn ibn ‘Abd Allāh ibn Sīnā, ovvero attraverso l’ultimo di una lunga serie di patronimici (in arabo *nasab*) che di solito compongono i nomi islamici: *ibn* "figlio di", *Sinā*.²¹⁶ Anche Averroè (che compare nel poema nella forma *Averois*), il cui nome esteso fu Abū l-Walīd Muhammad ibn Ahmad Muhammad ibn Rushd, fu noto a Dante attraverso una modificazione latina del *nasab*, cioè *Aven Roshd* modificatosi successivamente in *Averroes*.

Alla base infine della traduzione dei nomi delle autorità della scienza antica Tolomeo, Ippocrate e Galeno possiamo riscontrare un fenomeno analogo a quanto rilevato per Aristotele, Platone e Socrate, ovvero la scelta della traduttrice di presentare al pubblico la versione arabo-persiana dei loro nomi: *Baḥlamīyus*, *Buqrāt* e *Ġālinus*, accompagnati tuttavia da una nota biografica.

Anche in questo caso i nomi arabi sono il risultato dell’intenso rapporto di scambi tra la scienza greca e la cultura orientale: già prima dell’avvento dell’Islam in Iran, a Giundishapur in prossimità dell’attuale città di Ahwaz, si erano rifugiati medici e studiosi della scuola di Edessa in Turchia- chiusa per volere dell’imperatore d’Oriente (489 d.C.)- dove essi istituirono un’università e varie scuole mediche in cui si insegnava e praticava la medicina greca, le quali divennero, in breve tempo, il centro della medicina ippocratica.²¹⁷

Successivamente la conquista araba sia di Alessandria d’Egitto (VII sec.)- dove ancora si conservavano i testi di Ippocrate, Galeno, Rufo di Efeso, Paolo di Egina e Dioscoride, ovvero i pilastri della medicina greca- sia dell’Iran e dei suoi prestigiosi centri di studio, portarono alla nascita della medicina islamica tradizionale, frutto di una perfetta sintesi tra conoscenze ippocratiche, galeniche, persiane e indiane.²¹⁸

²¹⁶ Cfr. A. BERTOLACCI, «*Subtilius specularando*». *Le citazioni della Philosophia Prima di Avicenna nel Commento alla Metafisica di Alberto Magno*, «Documenti e Studi sulla Tradizione Filosofica Medievale, 9, 1998», pp. 261-339 nota 12.

²¹⁷ Cfr. S.H.NASR, *Scienza e civiltà nell’Islam (Science and Civilization in Islam)*, con prefazione di Giorgio de Santillana, Milano, Feltrinelli 1977, pp. 151-160.

²¹⁸ IBID. p. 154-157.

Sebbene Farideh Mahdavi-Damghani decida di accompagnare l'apparizione degli scienziati greci con alcune informazioni biografiche, la possibilità di inserire nel testo persiano la forma arabizzata del loro nome è di per sé una straordinaria occasione per rendere il testo dantesco vivo e interessante per il lettore persiano.

Grazie alle strategie traduttive messe in atto nei riguardi dei nomi propri- sopra analizzate nella loro varietà- ritengo che chi legge oggi in Iran il quarto canto della *Divina Commedia* sia in grado non solo di apprezzare il testo dantesco nella sua integrità ma soprattutto di sperimentare da vicino la vicinanza dell'esperienza dantesca alla propria esperienza di popolo, alla propria storia.

Se la tradizione epica greco-romana, evocata così attraverso i nomi dei suoi eroi, non può essere tradotta e non ha una sua forma specifica nella lingua persiana, le vicende culturali di questo paese, crocevia di scambi dal mondo antico all'epoca moderna, consentono invece di presentare la filosofia, la scienza, la medicina attraverso l'uso delle forme arabo-persiane dei nomi dei maggiori protagonisti.

Dante nel *Limbo*, luogo di confine e di passaggio, incontra una lunga serie di personalità illustri, che rappresentano i numi tutelari sotto i quali inizia la costruzione dell'opera.²¹⁹ Il lettore persiano si addentra col suo autore nel testo e riconosce, tra illustri sconosciuti e apparati di note, i segni di una continuità culturale molto importante.

I nomi *Arasṭu*, *Soqrāt*, *Eflāṭun*, *Avicenna*, *Averois*, *Baṭlamīyus*, *Buqrāt* e *Ĝālinus* dimostrano attraverso le loro forme l'attualità di un antico ecumene, in cui vettori di conoscenze tra loro opposti creavano una rete di scambi continui tra Oriente e Occidente del mondo, di cui l'opera dantesca e le sue traduzioni perpetuano eterna memoria.

²¹⁹ Cfr. A. A. IANNUCCI, *Dante e la "bella scola" della poesia*, in *Dante e la "bella scola della poesia"*. *Autorità e sfida poetica*, a c. di A. Iannucci, Ravenna, Longo 1993, p. 31.

3.3.2 I diavoli della quinta bolgia, la non-traduzione dei nomi *significanti*.

La quinta bolgia, alla quale Dante dedica due interi canti – il XXI e il XXII –, è occupata dai barattieri, coloro cioè che fanno illecito commercio delle cose pubbliche. I peccatori sono immersi in un pantano di pece vischiosa e bollente e, appena escono fuori con la testa, vengono ricacciati dentro da diavoli armati di uncini; questi diavoli – uniche presenze sulla scena del canto – fermano Dante e Virgilio sull'argine per impedir loro il passaggio, ma, avvertiti del volere divino, si offrono di far da scorta ai due poeti fino al prossimo arco.

Il canto, tra i più animati, è occupato dunque nella prima parte dalla descrizione della bolgia e dei diavoli che vi immergono i dannati; nella seconda invece dalla scena sul ponte, dove Dante è pieno di paura, prima nascosto, *quatto quatto*, dietro un *ronchione*, e poi atterrito in mezzo ai diavoli, non sicuro, a differenza di Virgilio, dell'affidabilità della *scorta*.

Come i critici hanno sempre riconosciuto, il modo in cui Dante organizza i canti dedicati alle *Malebolge* è del tutto singolare. Qui non incontriamo importanti personaggi, non se ne raccontano le storie; qui abitano – unica zona dell'*Inferno* dove abbiano spazio, nomi e voce – i diavoli raffigurati secondo gli stilemi della fantasia popolare: neri, alati e con forche e uncini.

Tutto lo sviluppo narrativo – le immagini e le situazioni, il linguaggio, il dialogo – è impostato in chiave apertamente comica: l'abbondanza di vocaboli grotteschi e coloriti (*runcigli, raffi, accaffi, acquatta, accocchi* ecc.), l'estensione delle parti dialogate – forse la maggiore nel poema –, le battute gergali dei diavoli (*fa che gliel' accocchi!*), la lunga serie delle rime doppie e dure (*oppa-essi-affi-atta-atto-occhi-otta-azzo-eggio*), creano un insieme singolare anche in mezzo al già ricco linguaggio delle altre bolge.²²⁰

Anche i nomi scelti e assegnati da Dante al gruppo dei diavoli di *Malebranche* partecipano a costruire la “comicità” del canto: *Malacoda, Scarmiglione, Alichino, Calcabrina, Cagnazzo, Barbariccia, Libicocco, Draghignazzo, Ciriatto sannuto, Graffiacane, Farfarello, Rubicante*; nomi *trasparenti* o *significanti* che

²²⁰ Cfr. Commento della Leonardi, nota al 4 canto dell'*Inferno*.

Bruno Porcelli nel suo studio definiva *attivi ai fini di una caratterizzazione animalesca*.²²¹ Non solo, gli appellativi riferiti ai diavoli sono funzionali per evocare un mondo fatto di beffe, di truffe e furfanterie.

Numerosi sono stati nel tempo i tentativi di interpretare il significato di questi nomi²²² ma, in generale, tutti i commentatori sono concordi nell'attribuire, in questo canto, alla *nominatio* dantesca un valore particolare; i nomi dei diavoli evocano per rispecchiamento il male che queste creature rappresentano.

Cagnazzo,²²³ *Ciriatto sannuto*,²²⁴ *Graffiacane*²²⁵ e *Malacoda*²²⁶ richiamo sembianze ferine; *Barbariccia*²²⁷ e *Scarmiglione*²²⁸ invece rammentano un aspetto

²²¹ B.PORCELLI, cit., p. 131.

²²² Si ricordino almeno quelli di G. ROSSETTI (*La Divina Commedia di Dante Alighieri, con commento analitico*, London, John Murray, 1826-1827) il quale vi vede rispecchiati e contraffatti i nomi di personalità eminenti dei guelfi neri; oppure G. CROCIONI (*Le tradizioni popolari nella letteratura italiana*, Firenze Olschki, 1970) tendente a ricondurre i nomi all'ambiente popolare lucchese.

²²³ Così commenta FRANCESCO DA BUTI «cioè cane mordente et abbaiante»; e ancora l'Anonimo Fiorentino «Ciò è cane; et bene sono propriamente cani con abbaire et con mordere ogni uomo ch'ha bisogno di loro servigj.» CRISTOFORO LANDINO annota «quasi captivo cane et mordente».

²²⁴ FRANCESCO DA BUTI «cioè porco che ferisce con due sanne; l'una offende la persona, l'altra l'avere: e come noi diciamo al porco *cin cin*, così altri sono che dicono *ciri ciri*; e però Ciriatto è detto questo demonio ch'è figura et operazione di porco: imperò che ferisce e fa ferire.» L'ANONIMO FIORENTINO commenta «*Cir* è detto il porco volgarmente; et bene l'appetito et la volontà è loro fatta a guisa del porco, chè sempre si dilettono di stare nel brago delle loro cupidità et appetiti; et di quello non pare che si possano divellere, però che l'uomo che è usato et invecchiato nel male fare, mai di questa consuetudine, direi, non si sa partire.»

²²⁵ BENVENUTO DA IMOLA «iste est valens, quia sculpsit alios canes, idest, revendit alios baratatores, qui jam supra assimilati sunt canibus» L'ANONIMO FIORENTINO «Questi è quello principe degli altri rei; chè gli altri cani graffiano ogn'uomo che di niente, di poco o d'assai gli richiede; et questi graffia gli altri cani, ciò è ruba i rubatori, et è dirittamente quello ufficiale che ha rivedere le loro ragioni.»

²²⁶ BENVENUTO DA IMOLA «Iste erat dux daemoniorum et principalis, cui bene competit nomen, quia iste habet caudam scorpionis, quae est cauda Gerionis, quia pungit in fine et occulte.»

²²⁷ BENVENUTO DA IMOLA «nomen quarti daemonis, et est inveterata dierum nequitia; nam crispedo barbae et capillorum signum est malae malitiae, ut dicunt multi»; ANONIMO FIORENTINO «ponitur hic quasi *Inveterata consuetudo*, ciò è usato et invecchiato a fare male, et barbuto in quell'arte.» FRANCESCO DA BUTI «che la barba arricciata dimostra fraudulenzia» CRISTOFORO LANDINO «cioè barba arricciata, perchè secondo e physonomi la barba crespa et arricciata dimostra fraudulenzia.»

²²⁸ ANONIMO FIORENTINO «come suona nel proprio nome, tanto vuole dire quanto l'altro effetto che hanno i barattieri, che sono scarmigliatori, ciò è dilaniatori, stracciatori de' beni, della moneta altrui, per recarla a loro uso.» GUIDO DA PISA «*scarmillione* lingua tusca tantum valet quantum in gramatica valet *raptor*. Est etiam in barattaria mali finis intentio, cuius gerit similitudinem Malacoda; nam per caudam, que est finis in animali, finis intentio figuratur.» Ma diversamente commenta FRANCESCO DA BUTI «Scarmiglione dice da schermo, mutando *e* in *a* che viene a dire alcuna volta difensione; et alcuna volta, derisione.»

villosi; *Draghignazzo*²²⁹ ricorda chiaramente un mostro. *Libicocco* viene interpretato dai commentatori antichi in relazione al calore, all'arsura e al bollire²³⁰; per *Calcabrina* invece le interpretazioni non sono univoche né troppo convincenti: per gli antichi «colui che calpesta la brina», cioè la grazia, o, secondo l'Anonimo Fiorentino “*Scalpitatore di brina, ciò è vizio invecchiato assai tempo et pratico: come volgarmente si dice quelli hae scalpitate quante nevi, ciò è, quelli è pratico et saputo.*”

Rubicante, per alcuni equivale a «rosseggiante» (da *rubeus*); ma il fatto che i diavoli siano neri farebbe preferire la variante *Rabicante* (da *rabies*, il «rabbioso»), più conveniente anche all'appellativo *pazzo* che Dante associa al suo nome. Di origine, e retaggio, transalpino è invece *Farfarello*- dal francese *farfadet*, piccolo folletto della tradizione popolare²³¹ mentre per *Alichino*²³² alcuni studiosi ne collegano sia il nome, sia la maschera che ha finito per indicare (*Arlecchino*), ad un'origine oitanica.²³³

Di questa elaborata varietà onomastica, dei suoi significati e valori, nella traduzione persiana rimane ben poca traccia: la traduttrice infatti non solo sceglie di non tradurre i nomi dei diavoli- e dunque semplicemente di traslitterarli dall'italiano- ma in nota per ciascuno di essi languidamente scrive: *così anche nel testo italiano: nome di uno dei diavoli dell'Inferno.*

²²⁹ ANONIMO FIORENTINO «Ciò è acuto, velenoso et pugnente desidèro di mal fare, a guida et a guisa di drago. »

²³⁰ ANONIMO FIORENTINO «ciò è Volentieri arde, cuoce, et sboglianta ne' suoi mali desiderj et appetiti, che hanno sempre per trarre da ogni uomo, et ardonno sempre senza mai avere niuno riposo.» Oppure FRANCESCO DA BUTI «*libens coccum*; cioè piacente dono, *vel libido coquens*; cioè avarizia cocente, per la quale si piglia il prezzo, o vero il dono.»

²³¹ Il termine ha probabilmente etimo provenzale, ed è una forma rafforzativa di *fadet*, derivata da *fada, fado, fata* < lat. *fata*.

²³² I commentatori antichi sono concordi nel far risalire il nome dal verbo latino *allicere*: BENVENUTO DA IMOLA «qui allicit alios ad baratandum»; ANONIMO FIORENTINO «dicitur ab *aliciendo*. *Allicio, cis*, in grammatica sta per Allettare; et questo è vero, che questi peccatori sempre, et con parole et con operazione, allettono et attraggono ogni uomo da cui possono trarre.»

²³³ Cfr. S. M. BARILLARI, *Hellequin servitore di due padroni, dalla figura demoniaca alla maschera teatrale*, in «Commedia dell'arte, annuario internazionale» anno IV 2011, Firenze, Olschki 2011, pp. 13-17.

Il lettore per avere qualche informazione in più deve sfogliare il commento al canto- approntato sulla base di altri commenti europei-²³⁴ e leggere nell'ultima pagina questi brevi annotazioni:²³⁵

- **Malacoda:** ovvero colui che ha una coda malvagia e senza pietà. (*dom šarur va bi rahmāne*)
- **Alichino:** con il senso di “ali basse”(bālhā-ye pāyin).²³⁶
- **Calcabrina:** con il senso di “pieno di peli, peloso” (*pormu*).
- **Cagnazzo:** con il senso di “cane cattivo” (*sağ šarur*).
- **Barbariccia:** con il senso di “barba da vecchio” (*riš šeiḥ*).
- **Libicocco:** Forse con il senso di “colui che è originario della Libia”, ma non è certo. [Etimo] incerto. Forse con il significato di “simile al gallo”.
- **Draghignazzo:** con il senso di “drago cattivo”(Ejdehā bad).
- **Ciriatto:** forse da maiale (*ḥok*).
- **Graffiacane:** con il significato di “artigli di cane” (*panğe' sag*).
- **Farfarello:** con il senso di “genio” (*ğen*).
- **Rubicante:** con il significato di “viso rosso” (*sorḥru*)

Oltre al fatto che alcune di queste interpretazioni non siano del tutto corrette, come quelle che accompagnano Barbariccia, o Alichino e Libicocco- del resto i più discussi tra i gli studiosi- il trattamento dei nomi trasparenti rappresenta indubbiamente uno dei punti deboli della traduzione. Come infatti ricorda Laura Salmon la *non-strategia*, cioè la decisione di lasciare i nomi propri nella forma originaria, spesso allontana il testo dall'intenzione dell'originale.²³⁷

Rispettare il testo dantesco, così espressivo e allusivo anche nella scelta dei nomi dei diavoli, imporrebbe forse di avanzare nel testo persiano un significante in grado di richiamare in L2 il significato della L1; oppure di inserire in nota, e non in calce al commento, un tentativo di traduzione che riuscisse a trasmettere

²³⁴ I commenti utilizzati sono quelli di Dorothy Seyers, Alexandre Masseron, Allen Mandelbaum, André Pezard, John Sinclair. Cfr. *ḥomedi-e elāhi*, p. 608.

²³⁵ pp. 610-612.

²³⁶ Forse intende Alichino provenire da *ali chine*.

²³⁷ SALMON 1997, p. 78.

senza mediazioni, al lettore, i giochi linguistici danteschi e la globale comicità dei due canti. La legittimità di una traduzione onomastica, in questo caso, è anzi particolarmente ragionevole poiché la trama di questi due canti, dedicati a *Malebolge*, viene posta da Dante chiaramente sotto il segno del comico e del teatrale.

In ambito comico, satirico o fantastico infatti i nomi propri hanno una funzione duplice, quella propriamente appellativa e quella semantico-allusiva.²³⁸ La scelta della traduttrice di limitarsi nel testo ad una traslitterazione, ha di fatto impedito al lettore persiano di godere della seconda funzione, e ha disperso tutte le virtù poetiche ed evocative che Dante affida a quei suoni duri e petrosi dei demoni di *Malebranche*.

Talvolta quindi la scelta di non tradurre i nomi propri può arrivare ad inficiare la lettura complessiva di un testo, ed è per questo che la strategia da applicare non dovrebbe mai essere stabilita a priori, bensì, come sostiene la Salmon:

i limiti della traduzione si misureranno sulla reale esigenza estetico-semiotica che il nome del personaggio o del luogo fittizio ripropongano in altra cultura ciò che propongano in quella d'origine.²³⁹

²³⁸ SALMON 1997, ivi.

²³⁹ SALMON 1997, ivi.

3.4 Sul trattamento dei nomi delle creature fantastiche e mitologiche.

Come per i nomi propri dei personaggi storici, anche i personaggi fantastici e mitologici sono generalmente traslitterati in alfabeto persiano, spesso su base francese, e brevemente presentati in nota. Cerbero, per esempio, mostro a guardia dell'Ade è traslitterato nel testo *serber*, in nota invece riportato, in alfabeto latino, *Cérbère* e commentato come **cane guardiano dell'Inferno**

Non tutte le creature, tuttavia, sottostanno a questo stesso trattamento; ad alcune di queste infatti la traduttrice riesce ad associare un “corrispettivo” persiano, una figura dell'immaginario orientale in grado di fornire un quasi perfetto equivalente per una traduzione basata su un principio di *simmetria*.²⁴⁰ In altri casi invece opta per una *trasposizione semiotica o funzionale (o sostituzione interculturale)*, tecnica che consente di sostituire il nome della cultura di partenza con uno più noto in quella di arrivo.²⁴¹ Per alcune entità fantastiche infine, applica in modo radicale la tecnica dell'*esplicitazione*, ovvero inserisce nel testo, in luogo del nome proprio una breve spiegazione.

Sia la *trasposizione semiotica o funzionale*, sia l'*esplicitazione* sono strumenti adeguati anche per la traduzione dei *realia*, quei sostantivi che denotano oggetti,

²⁴⁰ Laura Salmon nel suo saggio sulla traduzione ricorda che “...tra due lingue si può definire *simmetrico* qualsiasi elemento formale e formalizzabile che, in un'analisi contrastiva, risulti *equifunzionale* in entrambe le lingue; in traduzione è simmetrico quello che si può lasciare al suo posto con lo stesso ruolo grammaticale, lessicale, retorico, di registro ecc.: per tanto si può parlare di simmetria fonetica, morfologica, sintattica, lessicale, retorica, stilistica, di registro, intonazionale ecc.” cfr. L. SALMON, *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano, A. Vallardi Editore, 2003, p. 223.

²⁴¹ Mia tesi p. 65

concetti e fenomeni tipici di una determinata cultura. Tra i nomi che analizzerò a breve saranno presenti sia nomi propri *stricto sensu*, sia alcuni sostantivi, come *centauri*, *drago* o *giganti* per esempio, di non facile classificazione, dotati di un valore che potremmo definire ipernomico o antonomastico, che per caratteristiche affini, nell'economia della traduzione, vengono spesso trattati come nomi propri.

Se per la maggior parte degli esseri fantastici e mitologici si è preferito quindi una traslitterazione, per alcuni di essi invece la traduttrice ha proposto una traduzione "culturale", ha associato dunque ad alcune figure della tradizione mitica occidentale i nomi di creature favolose mediorientali, producendo collegamenti, interessanti sovrapposizioni, ma anche alcune generalizzazioni che andrò a sintetizzare nello schema che segue:

Nome	Descrizione	Esito persiano	Descrizione
Centauri (<i>Inf.</i> 12,v. 56)	Tra i più celebri ibridi della mitologia mediterranea, mostro dal busto a forma umana dalla testa alla vita, innestato su un corpo di cavallo. ²⁴²	<i>Ensānhā-ye asbnemā</i>	Letteralmente <i>uomini a forma di cavalli</i> . La cultura persiana e araba conoscono bene la metamorfosi equina dell'uomo, ma sotto altri nomi e altri miti. La traduttrice appare incerta, usa più sinonimi e indulge in spiegazioni. ²⁴³
Giganti (<i>Inf.</i> 31, vv. 31,44, 35; 32, v. 17; 34, vv. 30, 31; <i>Purg.</i> 12,	I giganti sono esseri di straordinarie dimensioni e di eccezionali forze	<i>Ġul</i>	Creatura fantastica del folclore arabo-persiano. Si tratta di un mostro

²⁴² Per le descrizioni degli esseri fantastici e mitologici mi sono basata principalmente su M. IZZI, *Il dizionario illustrato dei mostri. Angeli, diavoli, orchi, draghi, sirene e altre creature dell'immaginario*, Roma, Gremese Editore, 1989. Per uno studio sui Centauri si veda M. IZZI 1989, pp. 76-79. E inoltre G. DUMEZIL, *Le problème des Centaures: étude de mythologie comparatée indo-euroèenne*, Paris, Geuthner, 1929.

²⁴³ Nelle note infatti che accompagnano i nomi di Chirone (v. 65 n. 1), Nesso (v. 67, n. 2) e Folo (v.72, n. 1) riporta la traslitterazione *qențuros* e nella spiegazione la variante *Āsb ensānnemā*, ovvero *cavallo a forma di uomo*; non solo, nel testo, al v. 115 *Poco più oltre il centauro s' affisse*, viene riportata invece la semplice traslitterazione *qențuros*.

v. 33)	fisiche, comuni a tutte le tradizioni, che molti dei commentatori antichi della <i>Commedia</i> sostennero essere stati uomini dotati dello spirito, del cuore, del raziocinio e del libero arbitrio, cosa che le rende estremamente pericolosi rispetto agli altri esseri mostruosi privi invece di intelletto. ²⁴⁴ La presenza di questi tra i peccatori dell' <i>Inferno</i> dantesco è giustificata da fonti tanto bibliche, quanto mitologiche ed è legata alla loro superbia, alla presunzione, all'ingratitudine nei confronti della divinità. ²⁴⁵		orribile con una testa di felino, lingua biforcuta, ricoperto di peli e dalle gambe deformi che ricordano quelle molli e magre di un bambino nato prematuramente. Una sorta di vampiro dalle dimensioni sopra la media. Per gli arabi, sono la varietà più pericolose e dannose di <i>jinn</i> (geni o demoni) che abitano deserti e boschetti e ingannano e colpiscono gli uomini. In persiano moderno, la parola ha due sensi: può significare individui generalmente di grandi dimensioni o addirittura eroici. Nel folklore e la letteratura persiana classica, i <i>Ġul</i> sono mostri antropofagi, capaci di trasformarsi. ²⁴⁶
Ninfe (<i>Purg.</i> 29, v. 4)	Divinità greche legate agli elementi della natura: sorgenti,	<i>Pariān</i> <i>ġanghali</i>	Letteralmente <i>Pari silvestri</i> (o <i>del bosco</i>). La <i>Pari</i> è una

²⁴⁴ Francesco da Buti per esempio dice: “*Questi giganti furono uomini potentissimi ch'avanzavano li altri in statura et in potenza; e furono detti giganti; cioè figliuoli della terra*” in, *op.cit*, commento a *Inferno*, XXXI, vv.28-39.

²⁴⁵ Cfr. M. IZZI 1989, pp. 150-152.

²⁴⁶ Cfr. M. IZZI 1989, p. 150, inoltre si veda Enc. Iran e Enc. Islam pp. 1078-1079.

	mari, boschi e monti. ²⁴⁷		creatura soprannaturale di sesso femminile, di origine iranica e introdotta anche nei racconti orali e nella letteratura di tutto il mondo islamico come spirito benevolo che appare, splendida e seducente, sotto forma di essere umano. Le unioni d'amore e i matrimoni tra le <i>Pari</i> e gli uomini sono motivi ricorrenti. Hanno ali per volare e si trasformano in animali, ma anche mostri e demoni. Molto simili alle nostre <i>Fate</i> . ²⁴⁸
Ninfe ² (<i>Purg.</i> 31, v. 106; 32, v. 98)		<i>Pari</i>	In questa seconda occorrenza la traduttrice omette l'attributo <i>boschiva</i> , non necessario, in verità, nemmeno nel primo passo, essendo <i>Ninfa</i> un nome comprendente più categorie: le ninfe del bosco sono dette più precisamente Alseidi, Driadi e Amadriadi.
Muse (<i>Inf.</i> , 2, v. 7; <i>Purg.</i> 12, v. 7)	Divinità tra le più importanti del Pantheon greco; protettrici delle	اله های شهر و موسیقی	Letteralmente <i>divinità</i> (pl.) <i>della poesia e della musica</i> . La

²⁴⁷ Cfr. M. IZZI 1989, p. 264, si veda anche G. BECATTI, *Ninfe e divinità marine*, Roma, De Luca, 1971.

²⁴⁸ Cfr. Enc. Iranica, Enc. dell'Islam.

	arti e degli artisti. ²⁴⁹		traduttrice in questo opera sia un' <i>esplicitazione</i> , sia un tentativo di <i>straniamento</i> .
Muse ² (<i>Par.</i> , 2, v. 9)		الله هنر	Letteralmente <i>divinità dell'arte</i> : stesso procedimento di <i>esplicitazione</i> e <i>straniamento</i> .
Sfinge (<i>Purg.</i> , 33, v.46)	Sotto questo nome vengono menzionate oggi due mostri legati a due vicende diverse: la Sfinge di Giza (dal busto umano e corpo leonino) e la Sfinge greca (triforme con testa femminile e busto leonino alato) legata all'enigma di Edipo. Dante fa riferimento al mito greco. ²⁵⁰	<i>Abualho wl</i>	Parola araba che significa letteralmente <i>padre del terrore</i> , nome con cui ci riferisce nel mondo islamico alla Sfinge di Giza. Gli autori moderni hanno poi esteso questo nome anche al mito greco, allineandosi alla sovrapposizione occidentale tra i due mostri.
Naiade (<i>Purg.</i> , 33, v.49)	Ninfe delle sorgenti.	<i>Parivašā ni asātir</i>	Letteralmente <i>creature fatate "mitologiche"</i> . La traduttrice opera una generalizzazione.
Serena/Sirena (<i>Purg.</i> , 19, v.19)	Ibrido fantastico dall'origine controversa e dal significato controversi, comune a moltissime tradizioni. In occidente, donna bellissima dalla coda di pesce che attira col suo aspetto e con la	<i>Pari širin soḥani</i>	Letteralmente <i>Pari (fata) dalla voce suadente</i> . Possiamo ritenere, in questo caso, la scelta della traduttrice un' <i>esplicitazione</i> , che tuttavia mette in luce solo un aspetto della complessa natura delle sirene.

²⁴⁹ Cfr. W.F. OTTO, *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, ed. it. con postfazione di F. Rella e prefazione di G. Moretti, Roma, Fazi editore, 2005.

²⁵⁰ Cfr. M. IZZI 1989, pp. 319-322.

	sua voce ignari uomini trascinandoli in mare. ²⁵¹		
Serene ² (<i>Purg.</i> , 31, v.45)		<i>Pariān</i>	Generalizza traducendo semplicemente <i>Pari</i> (fate)
Serene ³ (<i>Par.</i> , 12, v.8)		<i>Pariān dariāi</i>	Letteralmente <i>Pari</i> (fate) <i>del mare</i> . Nome persiano utilizzato talvolta per indicare le creature marine che popolano numerosi racconti e leggende originari soprattutto del sud dell' Iran, nelle zone che si affacciano sul Golfo Persico.
Grifon/Grifo ne (<i>Purg.</i> , 29, v. 108; 30, vv. 8; 31, 113,120; 32,vv. 26, 45, 89)	Creatura fantastica positiva presente, ininterrottamente, nella tradizione iconografica del Medio Oriente e del Mediterraneo dalle origini della civiltà. Ibrido composto dai due animali regali per eccellenza, il leone e l'aquila. ²⁵²	<i>Širdāl</i>	Nome persiano del grifone composto dalle parole <i>šir</i> >leone, e <i>dāl</i> > aquila. L'iconografia di tale animale regale è presente, in Medio Oriente, sin dal Neolitico dove compare in numerosi dipinti e sculture di assiri, abilonesi e persiani. Già gli Elamiti, la più antica popolazione iraniana, ritraevano animali simili al grifone in funzione di guardiani, mentre dalla letteratura persiana ricaviamo che la

²⁵¹ Cfr. M. IZZI 1989, pp. 328-331.

²⁵² Cfr. M. IZZI 1989, pp. 168-170.

			nostra creatura leggendaria personificava Homa (o Huma), il Guardiano della Luce, rappresentato in una notissima scultura presso le rovine di Persepoli (VI-IV secolo a.C.). ²⁵³
Drago (<i>Inf.</i> , 25, v. 23; <i>Purg.</i> 32, v.131)	Animale favoloso che, nella sua funzione di antagonista mostruoso o di guardiano, è presente in tutte le tradizioni, sebbene sia l'Asia il paese per eccellenza dei draghi. In occidente viene immaginato come alato, con testa di grifone, zampe di leone, corpo e coda di serpente. ²⁵⁴	<i>Ejdehā</i>	L' <i>Ejdheā</i> nel mondo iranico è il drago, per lo più di grandi dimensioni, che vive nell'aria, sulla terra o in mare. Lo si ritrova in testi dell'antico e mediopersiano, ma anche dell'epica e della tradizione medievale e, in generale, in tutto il folclore centroasiatico. ²⁵⁵

3.4.1 Il drago, il grifone, le Sirene e la Sfinge

Il *Drago*, il *Grifone*, le *Sirene* e la *Sfinge* sono stati tradotti attraverso i corrispettivi nomi persiani, in una quasi perfetta simmetria con quanto essi denotano in lingua italiana; potremmo semmai chiederci se l'*Ejdehā*, lo *Širdāl*, le *Pariān dariāi* e lo *Abualhowl* possano effettivamente supportare i significati che essi assumono nel testo dantesco.

²⁵³ Cfr. A.M. BISI, *Il grifone nell'arte dell'antico Iran e dei popoli delle steppe*, in «Rivista degli Studi Orientali», XXXIX, 1964, pp. 15-60.

²⁵⁴ Cfr. M. IZZI 1989, pp. 110-116.

²⁵⁵ Cfr. Enc. ir.,

I casi del drago (*Ejdehā*) e del grifone (*Širdāl*) sono certamente i più pacifici: Dante si serve di entrambi in una grande scena profetica, che si svolge, in forma di processione allegorica, negli ultimi cinque canti del *Purgatorio*,²⁵⁶ per rappresentare, col drago che spezza il carro trionfale, uno dei mali che hanno minato nel tempo la solidità e l'unità della Chiesa; con il Grifone, invece, creatura biforme dalla natura regale, Cristo, nel quale appunto si uniscono, in una sola persona, le due nature umana e divina.²⁵⁷

Nella simbologia iranica i due animali fantastici figuravano esattamente le qualità attribuiteli da Dante: già nella religione mazdea il drago, come tutti gli altri mostri, ritraggono il Male che si oppone e tenta di distruggere il Bene e la Verità, e nell'epica persiana tutti i grandi eroi devono vincere l'orribile creatura in combattimento.²⁵⁸ Anche il Grifone, apparso nell'iconografia iranica in epoche remotissime come guardiano, cavalcatura, o immagine stessa del dio, è simbolo in Iran di regalità, potenza e obbedienza alla divinità.

Anche le Sirene (tradotte nelle tre occorrenze in modo difforme l'una dalle altre: *Pari širin soḥani*, *Pariān* e *Pariān dariāi*) sono contemplate nell'immaginario persiano e chiamate, precisamente, *Pariān dariāi* oppure *doḥtar-e ābi* (ragazza dell'acqua). La variante *Pari širin soḥani* suppongo sia condizionata sia dalla lettera del testo dantesco, dove leggiamo *Io son*», *cantava*, «*io son dolce serena, /che' marinari in mezzo mar dismago; /tanto son di piacere a sentir piena!*,²⁵⁹ sia dalla fama della sirene omeriche. Non sono infatti riuscita a trovare una documentazione abbastanza estesa per poter affermare che anche le Sirene dei racconti persiani, specie quelli popolari del Golfo Persico,²⁶⁰ siano

²⁵⁶ *Purg.* XIX-XXXIII

²⁵⁷ Commento Leonardi

²⁵⁸ Cfr. Enc. Ir

²⁵⁹ *Purg.*, 19, 19-21. Dante in questo canto rischia di essere sedotto da una donna dal duplice aspetto – orrido nella realtà, bello e ammaliante nell'apparenza all'occhio ingannato dell'uomo – che presenta se stessa come *sirena*.

²⁶⁰ Racconti di creature misteriose e temibili che popolano le acque del Golfo Persico sono estremamente comuni e diffusi, anche se conservati soprattutto in forma orale. Tuttavia il mito delle Sirene, anche in ambito persiano, sembrerebbe essere collegato alla Grecia: nel *Romanzo di Darab* (*Dārāb Nāmeḥ*), testo del XII secolo di Abu Taher Muhammad, dedicato alla vita di al re mitico persiano Darab, si raccontano le avventure che egli, partito dalla Persia per la Grecia, dovette affrontare nel mar Egeo. Tra i tanti personaggi e mostri incontrati, troviamo anche una Sirena la quale andrà in sposa ad uno degli eroi del romanzo. (cfr. En. Ir., s.v. *Dārāb Nāmeḥ*)

esseri in grado di ammaliare con la propria voce ignari marinai, tuttavia la denominazione stessa di *Pari* –che analizzerò estesamente più avanti - conferisce alla Sirena la medesima duplice natura, eccitante e malevola, che essa possiede presso la tradizione.

Circa la *Sfinge* la traduttrice si serve del nome arabo *Abualhowl*, letteralmente *padre del terrore*, con cui si è soliti nel mondo arabo-islamico chiamare la Sfinge di Giza. La Sfinge egiziana presenta un corpo da leone e testa umana, e rappresentava sempre il Faraone; è dunque un essere dagli attributi maschili, terrifico ma tendenzialmente positivo.

La Sfinge di cui parla Dante invece è quella del mito greco, ibrido dal volto di donna e corpo di leone, alata e coperta di piume il cui calore simbolico è, anche nella *Commedia*, quello del dubbio e del disordine mentale. Nel mondo islamico la Sfinge di Giza è sempre stata considerata un idolo, un mostro spaventoso, di cui gli egiziani erano in grado di vedere fuori dalle sabbie, sino ai primi scavi ottocenteschi, soltanto il volto.²⁶¹ Non fu difficile quindi, per gli autori moderni arabi, far combaciare, nel nome, la Sfinge edipica e quella egizia, considerate entrambe in un'accezione totalmente negativa.

Possiamo dunque rilevare come, nel caso di nomi fin ora esaminati, la traduttrice abbia potuto operare in maniera *simmetrica*, evitando omologazioni, straniamenti, compensazioni o spostamenti. Ciò è stato possibile grazie al fatto che le figure, e la simbologia ad essi sottesa, siano presenti ed operanti sia nella cultura di partenza sia in quella di arrivo; anzi, in alcuni casi, come il Grifone o il Drago, l'origine orientale pare quasi certa.

3.4.2 I Giganti

Il caso dei *Giganti* (tradotto in persiano *Ġul*) è invece più complesso e, pur prestandosi a essere considerato forse uno dei rarissimi casi in cui la traduttrice *omologa* il testo di partenza al contesto di arrivo, ovvero trasforma un elemento culturale estraneo in un elemento che può essere facilmente accolto dal lettore persiano, dovrò discutere se la scelta in questione possa ritenersi del tutto corretta.

²⁶¹ Enc. Islam.

I *Giganti* infatti sono esseri di straordinarie dimensioni e di eccezionali forze fisiche che molti dei commentatori antichi sostennero essere stati uomini dotati dello spirito, del cuore, del raziocinio e del libero arbitrio, tali da risultare estremamente più dannosi rispetto agli altri esseri mostruosi privi invece di intelletto.²⁶²

La loro presenza tra i peccatori dell'*Inferno* è giustificata da fonti tanto bibliche, quanto mitologiche ed è legata alla loro superbia, alla presunzione, all'ingratitude nei confronti della divinità; essi sono anche il simbolo dello *sforzo inutile*, di una enorme forza mal gestita rivolta sempre nelle direzioni più erronee, super-uomini privi della guida dell'Intelligenza superiore: ecco perché sono quasi tutti legati, immobilizzati.

Il primo tra quelli incontrati da Dante è Nimrod, re mitico babilonese, di biblica origine, cacciatore straordinario al cospetto di Dio, che già dai primi secolo del Cristianesimo fu ritenuto anche l'ideatore della torre di Babele. Dante riesce a farne “ il confuso per eccellenza, incapace di farsi intendere e d'intendere, in solitudine desolata”²⁶³, che grida disperato una frase priva di senso, *Raphèl mai amèche zabì almi*,²⁶⁴ che ben simboleggia la confusione, il caos, la perdita delle abilità umane, le quali se applicate in direzione opposta al centro che è Dio, portano appunto all'inversione delle potenzialità, alla regressione bestiale.²⁶⁵ Proseguendo oltre, Virgilio presenta al pellegrino gli altri giganti: Fialte, Briareo e Anteo. Questi sono invece di classica provenienza, virgiliana e lucanea, Fialte e Briareo in particolare, che se ne stanno muti e strinti da catene, furono secondo anche quanto racconta il poeta nell'*Eneide*, tra i protagonisti della scalata al cielo quando questi esseri empi e fortissimi tentarono di rovesciare la supremazia di

²⁶² Francesco da Buti per esempio dice: “*Questi giganti furono uomini potentissimi ch'avanzavano li altri in statura et in potenza; e furono detti giganti; cioè figliuoli della terra*” in, *op.cit.*, commento a *Inferno*, XXXI, vv.28-39.

²⁶³ A.Chiari, *Inferno-canto XXXI*, in *Lecture dantesche*, volume I: *Inferno*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni, 1964, p. 602.

²⁶⁴ *Inf.*, XXXI, v.65.

²⁶⁵ I giganti sono sì il simbolo della superbia, ma superbia intesa anche come fede nelle capacità esclusivamente umane, indipendenti dalla verità divina. Per una lettura esaustiva circa la simbologia dei giganti come fedeli della scienza naturale si consiglia: M.Ciccuto, *Il canto XXXI dell' Inferno*, in *Lectura Dantis Turicensis*, volume I: *Inferno*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Franco Cesati Editore 2000, pp. 437-444.

Giove²⁶⁶; Anteo invece, che non partecipò alla lotta dei Giganti poiché non era ancora venuto al mondo, *parla ed è discioto*.²⁶⁷

I *Giganti* danteschi non hanno dunque nulla di mostruoso, di fisicamente ripugnante come commenta Anna Maria Chiavacci Leonardi:

Questi giganti danteschi sono infatti degli uomini, sia pure eccezionali, e non mostri, come li aveva figurati il mito: dei piedi di serpente loro attribuiti, o delle cento braccia di Briareo, qui non c'è più traccia. Anzi Dante tiene a precisare (vv. 104-5) che la loro figura umana non ha alcun tratto mostruoso. Nembrot del resto, nella Bibbia, era pure il re di Babilonia. Si credeva infatti, ancora al tempo di Dante e fino al Landino, sulla base della Scrittura, alla reale esistenza nei tempi antichi di tali esseri giganteschi, poi non più prodotti dalla natura. Ma l'immanità fisica era fin dall'antichità figura della grandezza umana che si levava superbamente contro Dio. La geniale invenzione di Dante, sempre teso a cogliere e significare i valori etici, sta proprio nell'aver fatto dei giganti soltanto degli uomini, dando così piena espressione a quell'idea; e di grande rilievo è il commento che egli aggiunge, come marginalmente, al fatto che la natura abbia cessato *l'arte* di tali creature: perché dove, come nell'uomo, alla potenza fisica e al mal volere si aggiunge *l'argomento de la mente*, cioè la ragione, non c'è alcuna possibile difesa.

I *Ġul* invece sono demoni, spesso di sesso femminile, molto popolari in tutta l'Africa del Nord, e di conseguenza in tutto il Medio Oriente. Si tratta di una sorta di *vampiro* di grandi dimensioni che si nutre di carne umana; è in grado di assumere varie forme ma la più comune, descritta nei racconti dei beduini, è davvero mostruosa: ha un solo occhio al centro della testa, un lungo becco con canini appuntiti, il corpo da struzzo con ali che terminano con delle mani senza dita. Per la loro voracità e forza distruttiva sono paragonabili agli *orchi*, più che ai giganti.

I motivi per cui la traduttrice sceglie di associare ai personaggi citati da Dante il nome *Ġul* sono molti, cercherò di avanzare di seguito alcune proposte:

- Sovrapposizione in ambito persiano, già nelle fonti antiche, tra *div* (demone, gigante) e *Ġul* (mostro, orco).

Il *div* è un'entità sovranaturale del folklore e dell'epica persiana che, in alcune sue declinazioni è molto affine al carattere e ai significati dei giganti danteschi.

²⁶⁶ Virgilio rappresenta Briareo con cento braccia, nell'atto di minacciare Giove con cinquanta spade e vomitante da cinquanta bocche in *Eneide.*, X, 564-68, Dante invece elimina questi aspetti troppo fantastici e lo rappresenta come una normale figura d'uomo seppure gigantesco.

²⁶⁷ *Inferno.*, XXXI, v.100.

Talvolta infatti assume delle funzioni tipiche dell'uomo, come per esempio quella regale o eroica; e tuttavia può diventare un coadiuvante degli eroi: Jamšid, mitico re persiano le cui gesta sono raccontate nel celebre poema *Šanāmeḥ*, riusciva a controllarli e si servì di loro come costruttori.²⁶⁸ L'associazione tra *Div* e *Ġul* è di difficile interpretazione: è probabile sia dipesa dalla funzione antagonista che entrambi generalmente svolgono nei confronti delle autorità. In alcuni commenti coranici infatti si racconta della loro origine e si dice che essi erano demoni, che osarono più volte salire al cielo per apprendere le arti magiche e divinatorie e trasmetterle agli uomini: al tempo della nascita di Gesù venne proibito loro di tornare, ma alcuni osarono sfidare il divieto. Furono bruciati e gettati sulla terra, nei deserti dove divennero pazzi e iniziarono a cibarsi di carne umana.²⁶⁹

- Nella lingua persiana contemporanea *Ġul* è sia un mostro, sia un essere eroico dalle grandi dimensioni. Come in italiano, è possibile dire, tra l'altro, “quella persona è un *Ġul* nella propria disciplina!”

- Prevalere dell'immagine terrificata e mostruosa dei giganti. Farideh Mahdavi Damghani forse non coglie fino in fondo la volontà dantesca di descrivere i *Giganti* come essere umani decaduti, ma si ferma ad un livello più esterno, quello truculento e orripilante.

Pur consapevoli della complessità della questione, della sovrapposizione che il *Div* e il *Ġul* hanno subito in ambito persiano e del fatto che nella lingua parlata il gigante sia chiamato sostanzialmente con il nome di *Ġul*, forse, la prima soluzione sarebbe stata sia quella più coerente; da un lato perché più aderente ai veraci intendimenti del testo dantesco, dall'altro perché *Div* trova maggiori riscontri nella tradizione letteraria classica.

La soluzione adottata nel testo può essere considerata per certi versi una “*lectio facillior*” perché il *Ġul* è associato, dal lettore persiano, troppo facilmente

²⁶⁸ Cfr. En. Ir, s.v. *Div*

²⁶⁹ Cfr. En. Ir, s.v. *Gul*.

ai tanti racconti di orchi che divorano e distruggono tutto ciò che incontrano, ma Dante non parla del feroce Polifemo, ma di *uomini –giganti* come vestigia ctonie delle civiltà che si ribellarono a Dio, a cui i *Div* dell’epica persiana certamente somigliano.

3.4.3 *Le Ninfe e le Naiadi*

Alle Ninfe e le Naiadi Farideh Mahdavi Damghani sceglie di associare la *Pari*, un essere femminile sovranaturale di antichissima origine indo-iranica, menzionata nei testi avestici come *pairika*, ovvero strega.

Se nel primo periodo preislamico erano considerate esseri demoniaci e seduttori, esse hanno subito nel tempo una lenta rivalutazione tanto che nella letteratura classica persiana le *Pari* sono fate benigne, bellissime e seducenti.

In questa ambivalenza, in questo passaggio dal maligno al benigno, è possibile cogliere molte somiglianze effettive con le nostre *Ninfe*, divinità minore del mondo greco, presentate positivamente da Omero come giovani numi, ma che per alcuni tradizioni parallele esse sarebbero sorelle dei temibili Satiri e dei Cerberi.

In questo caso ci troviamo di fronte al tentativo della traduttrice di creare un parallelismo simmetrico tra le divinità greche e quelle iraniche ma temendo di essere poco rispettosa dell’originale, di indulgere in meccanismi omologanti- poiché le due entità in effetti non collimano perfettamente- preferisce talvolta intervenire con forme di *esplicitazione*, come *parivašāni asātir* per Naiade ovvero “creature fatate mitologiche”, che risultano talvolta “ipercorrettismi” come *Pari ġangali*, ovvero “fate dei boschi”, in luogo di *Ninfe*, nome che indica in generale tutte le divinità dei luoghi naturali.

3.4.4 *Le Muse*

Farideh Mahdavi Damghani sceglie di rendere al pubblico persiano il concetto di *Muse*, divinità greche tanto note da non aver bisogno di presentazioni, in modo assai interessante.

Non accomuna la *Musa* ad una *Pari*, ma utilizza per loro il sostantivo *elāh*, parola araba che designa per eccellenza la *divinità*, lo stesso termine con cui è designato Dio nel Corano, dove essa ricorre sovente affianco al nome più noto *Allāh*, contrazione anch'esso di *Al-elāh*, ovvero "Il Dio".²⁷⁰

Aggiunge al sostantivo *elāh* due complementi di specificazione che esplicitano la funzione che esse svolgono sia all'interno del testo dantesco, sia nella topica letteraria occidentale: *divinità della musica e della poesia*, *divinità dell'arte*.

Considerando il fatto che i nomi di Dio, nelle sue moltissime varianti, rappresentano uno dei simboli divini per eccellenza nell'Islam- religione che trova nella recitazione della parola rivelata e dei nomi divini uno dei supporti maggiori della preghiera e dell'adorazione rituale- ritengo che la scelta della traduttrice di nominare le *Muse* con l'appellativo *elāh* sortisca, sul lettore persiano, un curioso effetto straniante.

Lo straniamento è la strategia prediletta dai pionieri ottocenteschi della teoria della traduzione, come Goethe o Schleiermacher, con cui si mira a colpire il lettore, a renderlo consapevole di un mondo diverso, lontano, fatto di cose e fenomeni diversi da ciò a cui si è di solito abituati.

Non solo, la scelta di Farideh Damghani Mahdavi rende giustizia all'importanza eccezionale che le *Muse* hanno sia all'interno della mitologia antica, sia, soprattutto, nel poema dantesco e più in generale nella topica letteraria occidentale di tutti i tempi.

Attraverso un aperto parallelismo tra le *Muse* e uno dei nomi divini per eccellenza, vengono nobilitate non solo le creature stesse, ma ciò a cui essere presiedono, ovvero le *Arti*, in particolare quella poetica, tanto amata e venerata dai persiani, i quali avranno accolto probabilmente di buon grado la scelta audace della traduttrice.

3.4.5 *I centauri*

²⁷⁰ Si veda, solo per citare un esempio tra i moltissimi, *Cor.* 14:52.

Il caso dei *Centauri* è il meno chiaro e il meno documentato. È certo infatti che il quello dell'*uomo-cavallo* sia uno dei simboli più diffusi e antichi dell'interno Continente euroasiatico, dalla Cina dall'India, dall'Arabia alla Grecia, passando sicuramente, lungo la Via della seta, per le steppe dell'Altopiano Iranico.²⁷¹

Tuttavia non sono riuscita a stabilire il nome specifico di questi ibridi fantastici in ambito persiano. Nella Penisola Araba per esempio incontriamo *al-Burāq* (letteralmente *il fulmine*) una sorta di "Centauressa" molto nota nella tradizione islamica per aver trasportato sul proprio dorso il Profeta Mohammad nel suo *Me'rārğ*, il viaggio attraverso i regni ultramondani.

La traduttrice non sembra essere ferma nella sua strategia: nel testo in una prima occorrenza (*Inf.12,v. 56*) inserisce il termine *Ensānhā-ye asbnemā* (letteralmente *uomini dalla forma di cavallo*), nella seconda, al verso 115, invece inserisce direttamente la traslitterazione persiano del nome Centauro; nelle note precedenti infatti, che accompagnano i nomi di Chirone (v. 65 n. 1), Nesso (v. 67, n. 2) e Folo (v.72, n. 1), ne aveva già riportato la traslitterazione *qenṭuros*. Nella nota inoltre definisce i centauri con una variante rispetto alla prima occorrenza, ovvero *Āsb ensānnemā*, cioè *cavallo a forma di uomo*.

Queste difformità mi spingono a pensare che la traduttrice, sebbene il lettore persiano conosca l'immagine di un essere metà uomo- meta cavallo anche nella propria cultura, non sappia come nominarlo con esattezza e, nell'indecisione, indulga in sinonimi e spiegazioni. Anche in traduzione, dunque, il Centauro si mantiene l'ibrido per eccellenza.

²⁷¹ Cfr. G. DUMÉZIL 1929; ma anche A. GROSSATO, *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell'umano tra Oriente e Occidente*, Milano, Mondadori, 1999; e sempre dello stesso autore «Alessandro Magno e L'India. Storico intreccio di miti e di simboli», in *Quaderni di studi Indo-Mediterranei*, I (2008), pp. 275-312; e *L'uomo-cavallo nell'immaginario greco e indiano*, in "Sonò alto un nitrito". *Il cavallo nel mito e nella letteratura*, Atti del VI Convegno Internazionale, Volterra 23-25 giugno 2011, Pisa, Pacini editore, 2011, pp. 37-49.

3.6 I nomi degli angeli.

Angeli		Fereštegān	
Serafini			
Cherubini			
Troni ¹ (Par. 9, 61-63)		ḥāmel-e 'arš-e elahi	
Troni ²		'arš-hā-ye taḡalli-ye elahi	
Dominazioni		Fereštegān movakkal	
Virtù		Fereštegān نیروها	
Potestà		Fereštegān-e eqtedār	
Principati		Fereštegān-e a'zam	
Arcangeli		Fereštegān-e negahbān	

- AA.VV. “Fars”, in *Encyclopaedia Iranica on-line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/fars-index>
- ‘Ābedini, Ḥasan Mir. (2003). “Breve storia della critica letteraria in Iran”, in Natalia Tornesello (a cura di) “La letteratura persiana contemporanea tra novazione e tradizione”, volume monografico di *Oriente Moderno*, 22 (83), nr.1, pp. pp.145-158.
- Aixelà, Javier Franco. (1996). “Culture-Specific Items in Translation” in R. Alvares, M. Carmen Africa Vidal (a cura di) *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters Ltd, Clevedon, pp. 56-66.
- Alighieri, Dante. (1956). *Komedi-ye elahi*, trad. di Šoḡā‘aldin Šafā, Amir Kabir, Tehran.
- Alighieri Dante. (1991-1997). *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Mondadori, Milano. Consultato nell’edizione digitale a cura di Stephen Campbell, Robert Hollander, e Massimiliano Chiamenti, sul sito <http://dante.dartmouth.edu/> .
- Alighieri, Dante. (2000). *Komedi-ye elahi*, trad. di Faride Mahdavi-Dāmḡāni, Tir, Tehran.
- “Amir Kabir Publishers. Major Persian publishing house active from 1949 to 1979”, in *Encyclopedia Iranica on-line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/amir-kabir-publishers>.
- Asgari, Fāṭeme. (2011). “La *Divina Commedia* in versione persiana”, www.diras.unige.it/Adi%202010/Asgari%20Fateme.pdf
- (2012). “Traduzione di opere italiane in Iran. Con una intervista a Manucher Afsari sul caso di Elsa Morante”, in *OBLIO*, Anno II, n.5, www.progettoblio.com.
- Asín Palacios, Miguel. (1994). *Dante e l’Islam*, 2 voll., introduzione di Carlo Ossola, Nuova Pratiche Edizioni, Parma.
- Atturo, Valentina. (2009). “«I’ sapea già di tutti quanti ’l nome»: percorsi della nominazione e appellativi in Dante”, in *Critica del testo*, XII / 2-3, pp. 261-305.
- Avicenna. (1969). *Epistola sulla vita futura*, a cura di Francesca Lucchetta, Antenore, Padova 1969.

- BIBLIOGRAFIA

- Avery, Paul, G.R.G Hambly e C. Melville (a cura di) (1991), *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, in *The Cambridge History of Iran*, 7 voll., Cambridge University Press, Cambridge, vol. VII.
- Bausani, Alessandro. (1959). *La Persia religiosa. Da Zaratustra a Bahā'u'llāh*, Il Saggiatore, Milano.
- Benigni, Elisabetta. (2011). “La *Divina Commedia* nel mondo arabo. Orientamenti critici e traduzioni”, in *Critica del testo*, XIV/3, 2011, pp. 391-413.
- Benjamin, Walter. (1923). *Die Aufgabe des Übersetzers*, trad. it. “Il compito del traduttore”, tratto da S. Nergaard (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 2007, pp. 221-236.
- Bertotti, Filippo, e Paola Orsatti. (1992). “Dante in Iran” (“La traduzione della «Commedia» in persiano” di F. Bertotti e “Dante nella cultura persiana”, di P. Orsatti), in Enzo Esposito (a cura di) *L’opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, Longo, Ravenna, pp. 257-269.
- Blochet, Edgar. (1899). L’Ascension ou Ciel du Prophète Mohammad”, *Revue de l’Histoire des religions*, XL, 1-2.
- (1901). *Les sources orientales de la Divine Comédie*, J. Maisonneuve, Paris.
- Boccaccio, Giovanni. (1965). *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 vol., Mondadori, Milano 1964-1999, vol. VI. Consultato nell’edizione digitale a cura di Margherita Frankel sul sito <http://dante.dartmouth.edu/>.
-
- Branca, Paolo. (2013). “«ogni anima gusterà la morte» tanatologia musulmana”, in Antonio Fabris (a cura di), *Tra quattro paradisi. Esperienze, ideologie e riti relativi alla morte tra oriente e occidente*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia, pp. 36-49.

- Capezzone, Leonardo. (2011). “Intorno alla rimozione delle fonti arabe dalla storia della cultura medievale europea, e sul pensiero di Dante”, in *Critica del testo*, XIV /2, 2011, pp. 523-543.
- Carra De Vaux, Baron. (1986). “Barzakh”, in AA. VV., *Encyclopaedia of Islam*, 13 voll., Brill, Leiden, 1986-2004, vol. I, pp. 1071-1072.
- Casari, Mario. (2003). “Pinocchio persiano”, in Natalia Tornesello (a cura di) “La letteratura persiana contemporanea tra novazione e tradizione”, volume monografico di *Oriente Moderno*, 22 (83), nr.1.
- (2005). “Pinocchio in Persia: considerazioni sul viaggio di un sistema onomastico letterario”, in *Rivista Italiana di Onomastica*, (RION) XI, 2, pp. 415-436.
- Casari, Mario e Rossana Dedola (a cura di). (2008). *Pinocchio in volo. Tra immagini e letterature*, Mondadori, Milano.
- De Felice, Emidio. (1987). *Nomi e cultura. Riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, con un'introduzione di Edoardo Sanguineti, Sarin-Marsilio Editori, Roma, pp. VII-XVIII.
- D’Erme, Maria Giovanni. (1995). “Dante in Persia”, in Enzo Esposito (a cura di) *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, Longo, Ravenna, pp. 211-216.
- (2011). “Oriente/Occidente: un’unità culturale non (più) percepita”, in *Between. Rivista dell’Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, consultabile solo on-line all’indirizzo <http://ojs.unica.it/index.php/between>, vol. I, n. 2.
- Eco, Umberto. (1995). “Riflessioni teorico- pratiche sulla traduzione” tratto da S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 121-146.
- Farrokhzad, Farouk. (2008). *La strage dei fiori*, (a cura di) D. Ingenito, Orientexpress, Napoli.
- (2009). *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, (a cura di) F. Mardani, presentazione di C. Saccone, Aliberti Editore, Reggio Emilia.

- Formichi, Carlo. (1931). “Dante e la Persia”, in *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti*, VII serie, luglio-agosto, vol. CCLXXVIII della raccolta CCCLVI, pp. 153-163.
- Gallais, Pierre. (1974). *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Tête de Feuilles & Sirac, Paris.
- Gallotta, Aldo. (1995). “Dante nell’area turcofona”, in Enzo Esposito (a cura di) *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990*, Longo, Ravenna, pp. 203-210.
- Gardet, Louis. (1991). “Djahannam”, in AA.VV., *Encyclopaedia of Islam*, 13 voll., Brill, Leiden, 1986-2004, vol. II., pp. 381-382.
- Giammanco, Roberto. (1983). *La più lunga frontiera dell’Islam*, De Donato, Bari.
- Goethe, Johann Wolfgang. (1819). *Noten und Abhandlungen zu besseren Vertändnis des Westöslichen Divans*, trad. it “Note e saggi sul Divan orientale-occidentale”, , tratto da S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 2007, pp. 121-124.
- Gwynne, Rosalind W. (2002). “Hell and Hellfire”, in Jane Dammen McAuliffe (a cura di), *Encyclopaedia of the Quran*, 6 voll., Brill, Leiden- Boston- Köln, 2001-2006, vol. II, pp. 414-419.
- Hermans, Theo. (1988). “On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar.” In Wintle, M. (a cura di). *Modern Dutch Studies. A volume of essays in honour of Professor Peter King*. Athlone Press, London, pp.11-24.
- Hinnells, R. John. S.v “Parsi Communities I. Early History”, in *Encyclopedia Iranica on- line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/parsi-communities-i-early-history>.
- Le Goff, Jacques. (1982). *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino.
- Kinberg, Leah. (2004). “Paradise”, in Jane Dammen McAuliffe (a cura di), *Encyclopaedia of Quran*, 6 voll., Brill, Leiden- Boston- Köln, 2001-2006, vol. IV., pp. 12-20.

- Modi, Jivanji Jamshedji. (1905). “The Divine Comedy of Dante and the Virāf-nāmeḥ of Ardāi Virāf”, in *Asiatic Papers*, Bombay Education Society’s press, Bombay (Byculla), pp.31-44.
- (1914). *Dante Papers*, M.J Tavaría, Bombay.
- Nergaard, Siri (a cura di). (2007a). *La teoria della traduzione nella storia*, I ed. 1995, Bompiani, Milano.
- (a cura di). (2007b.). *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano.
- Nicholson, Reynold Alleyne. (1943) “A Persian Forerunner of Dante”, in *Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society*, pp.1-5.
- Pagliaro, Antonino e Alessandro Bausani. (1968). *La letteratura persiana*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano.
- Paz, Octavio. (1970). *Traducción: literatura y literalidad*, trad. ita. “Traduzione: letteratura e letteralità”, tratto da S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007 pp., 283-297.
- Piemontese, Angelo Michele. (1970). *Storia della letteratura persiana*, 2 voll., Fratelli Fabbri Editori, Milano, vol. I.
- (2003). *La letteratura italiana in Persia*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
- Pizzi, Italo. (1892). “Le somiglianze e le relazioni tra la poesia persiana e la nostra nel Medio Evo”, in *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino*, 2. ser., XLII, C. Clausen, Torino.
- “L’origine persiana del romanzo di Tristano e Isotta”. (1911). In *Rivista d’Italia*, a. XIV, Vol. I, pp. 5-21.
- Polimeno, Massimiliano. (1996). “Riforma della lingua e politica culturale nella repubblica islamica d’Iran: in margine a un discorso dell’ Āyatollāh Khāmene’i”, in *Oriente Moderno*, 15 (76), Nr.1, pp. 91-110.
- (2003). “Questione della lingua e identità culturale in Iran”, in Natalia Tornesello (a cura di) “La letteratura persiana

contemporanea tra novazione e tradizione”, volume monografico di *Oriente Moderno*, 22 (83), Nr.1.

- Pope, A. J. (1816). *The Ardai Viraf Nameh or the Revelations of Ardai Viraf*, Black-Parbury-Allen, London 1816.
- Porcelli, Bruno. (1997). “Note sui nomi nella Commedia”, in *Rivista Italiana di Onomastica (RIO)*, III, 1, 1997, pp. 129-143.
- Raven, Wim. (2004). “Reward and punishment”, in Jane Dammen McAuliffe (a cura di), *Encyclopaedia of the Quran*, 6 voll., Brill, Leiden- Boston- Köln, 2001-2006, vol. IV., pp. 451-461.
- Richard, Francis. S.v “Carmelites in Persia”, in *Encyclopaedia Iranica on-line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/carmelites-in-persia>.
- Saccone, Carlo (a cura di). (1991). *Il libro della scala di Maometto*, Se, Milano.
- Salmon, Laura. (1997). “Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia”, in *RIO*, III, 1, 1997, pp. 67-83.
- (2003). *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Antonio Vallardi Editore, Milano.
- (2006). “La traduzione dei nomi propri nei testi fittizi. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare”, in *il Nome nel testo- Rivista Internazionale di onomastica letteraria*, VIII/06, pp. 77-91.
- Sanā‘i. (1993). *Sayr al-’Ibad ilà ’l-ma’ād (Viaggio nel regno del ritorno)* a cura di Carlo Saccone, Pratiche editrice, Parma.
- Scarcia Amoretti, Biancamaria. (1982). “A proposito del fenomeno Iran, questione nazionale, movimento islamico, marxismo”, in *Oriente moderno*, Nuova serie, Anno 1 (62), Nr. 1-12 (Gennaio-Dicembre), pp. 7-33.
- Schleiermacher, Friedrich. (1813). *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, trad. it., “Sui diversi metodi di tradurre. Memoria letta il 24 giugno 1813”, tratto da S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 2007, pp. 143-179.

- Shaki, Mansour. “*Dūzak*”, in *Encyclopaedia Iranica on-line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/duzak>.
- Smith, Jane I. (2002). “Eschatology”, in AA.VV., *Encyclopaedia of the Quran*, 6 voll., Brill, Leiden- Boston- Köln, 2001-2006, vol. II., pp. 44-54.
- Stausberg, Michael e Ramiyar P. Karanjia. “Modi Jivanji Jamshedi. Parsi priest, scholar, public servant and community activist” in *Encyclopaedia Iranica on-line*, <http://www.iranicaonline.org/articles/modi-jivanji-jamshedji>.
- Toury, Gideon. (1980). *A Rationale for Descriptive Translation Studies*, trad. it. “Analisi descrittiva della traduzione”, tratto da S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 181-223.
- “Una panoramica sulla Repubblica Islamica dell’Iran” (2012) a cura dell’*Istituto culturale della Repubblica Islamica dell’Iran*, in http://it.rome.icro.ir/uploads/209_989_irannuovo.pdf
- Traini, Renato. (2004). *Vocabolario arabo-italiano*, Istituto per l’Oriente, Roma.
- Veccia Vaglieri, Laura. (2002). *Grammatica teorico-pratica della lingua araba*, 2 voll., Istituto per l’Oriente, Roma.
- Ventura, Alberto. (2003). “Confessioni scismatiche, eterodossie e nuove religioni sorte nell’Islam”, in Giovanni Filoramo (a cura di), *Islam*, Laterza, Bari, pp. 309-401.
- Vercellin, Giorgio. (1986). *Iran e Afghanistan. Questioni nazionali, religiose e strategiche in una delle zone più calde del mondo*, Editori Riuniti, Roma.
- (2002). *Istituzioni del mondo musulmano*, Einaudi, Torino.
- “Vicino a Dante. Incontro con Farideh Mahdavi Damghani, autrice della traduzione persiana della Divina Commedia” (2003) a cura del *Centro Culturale di Milano*, in <http://www.centroculturaledimilano.it/wpcontent/uploads/2013/06/040309MahdaviDamghaniMontecchiTesto.pdf>
- Windfuhr, Gernot (a cura di). (2009). *The Iranian Languages*, La Routledge, London-New York.

- Zaki, Mona M. (2001). “Barzakh”, in Jane Dammen McAuliffe (a cura di), *Encyclopaedia of the Quran*, 6 voll., Brill, Leiden- Boston-Köln, 2001-2006, vol. I, pp. 203-207.
- Zarrinkoub, Abdolhossein. (2000). *Do qarn-e sokut (Two Centuries of Silence)*, Sohan, Tehran.

Altre opere italiane tradotte da Faride Mahdavi-Dāmḡāni in ordine di pubblicazione:

Alighieri, Dante. (2003). *Vita Nuova: Zendegi-ye nou*; contributi di Barbara Reynolds ; Louis Paul Guigues, Tir, Tehran.
Poesie di Giuseppe Ungaretti, tratte da *Vita d'un uomo* (2003); nota introduttiva di Walter Della Monica e contributi vari di Carlo Bo (Traduzioni in lingua persiana con testo italiano a fronte) Tir, Tehran.

Raccolta delle poesie più famose di Eugenio Montale (2003); premessa di Walter Della Monica e contributi vari fra cui quelli di Glauco Cambon (Traduzioni in lingua persiana con testo italiano a fronte) Tir, Tehran.

Cesaretti, Paolo. (2004). *Teodora. Ascesa di un'imperatrice*, Tir, Tehran.

Poesie di Salvatore Quasimodo (2004); premessa di Walter Della Monica ; consulenza di Gaetano Chiappini ; contributi di Gilberto Finzi, Tir, Tehran.

Alighieri, Dante. (2005). *Convivio*; introduzione di Ahmad Mahdavi-Damghani, Tir, Tehran.

Alighieri, Dante. (2006). *De monarkia : asar-e bashgah*; prefazione di Francesco Mazzoni, introduzione di Claude Lefort, Tir, Tehran.

Alighieri, Dante. (2007). *De vulgari eloquentia*, Tir, Tehran.

Sitografia

www.unesco.org/culture/xtrans/